



ISBN 84-376-1060-5
9 788437 610603

David Freedberg

EL PODER DE LAS IMÁGENES



DAVID FREEDBERG

EL PODER DE LAS IMÁGENES

Cátedra

Título original de la obra: *The Power of Images*

Traducción: Purificación Jiménez y Jerónima Gª. Bonafé

Documentación gráfica de cubierta: Fernando Muñoz

Ediciones Cátedra, S. A., 1992
Telémaco, 43. 28027 Madrid
Depósito legal: M. 5.061-1992
I.S.B.N.: 84-376-1060-5
Printed in Spain
Impreso en Gráficas Rógar, S. A.
Fuenlabrada (Madrid)

Índice

te del contenido del libro me obligaron a matizarlo de forma decisiva en algunos aspectos, y también a ellos expreso mi agradecimiento: Jan Avgikos, Eliot Davies, Jeanne Friedman, Muffet Jones, Sarah Ksiazek, Rebecca Leuchak, John Ravenal, Martha Richler y Jennifer Taylor. Ha habido escépticos desde las primeras etapas, pero han sido tan útiles como quienes aportaron ejemplos o sugirieron matizaciones. Más que nada, me he visto alentado por el enorme interés general en este proyecto. Todo el mundo tenía ejemplos que ofrecer como prueba del poder de las imágenes. A veces, fue únicamente esta abundancia de testimonios lo que me hizo seguir adelante (si bien sólo una parte de ellos pueden presentarse aquí). Por su ayuda, estímulo, información, aliento y apoyo durante el proceso de elaboración de este libro, debo dar asimismo las gracias a Hilary Ballon, Jim Beck, Nicholas y Kristin Belkin, Akeel Bilgrami, David Bindman, Suzanne Blier, Richard Brilliant, Sam Edgerton, Carlo Ginzburg, Anthony Grafton, Anthony Griffiths, John Hay, Julius Held, Judith Herrin, William Hood, Charles Hope, Benjamin Isaac, Jill Kraye, Erika Langmuir, Jean-Michel Massing, Elizabeth McGrath, William Metcalf, Jennifer Montagu, Deborah y Jeffrey Muller, Miyeko Murase, Molly Nesbit, Simon Schama, Leo Steinberg, Peter Parshall, Ben Read, Theodore Reff, Konrad Renger, Amélie Rorty, David Rosand, Charles Rosen, Nicolai Rubinstein, Greg Schmitz, Loekie Schwartz, Andreas Teuber, Nancy Waggoner, Richard Wollheim y Henri Zerner. Al mismo tiempo, sin embargo, sería un error no dar mi reconocimiento a los compañeros de profesión (a algunos de los cuales no he conocido personalmente) cuyos escritos —como se verá con claridad en el texto que sigue— influyeron de forma sustancial tanto en las líneas generales como en los detalles del libro: Wolfgang Brückner, Ernst Kitzinger, Lenz Kriss-Rettenbeck y Sixten Ringbom.

Pido disculpas a aquellos con quienes discutí las ideas y los ejemplos de mi libro pero cuyos nombres he omitido inconscientemente, y también, con menos arrepentimiento, a quienes, figurando en la lista, protesten por la responsabilidad que se les pueda atribuir sobre las ideas que aparecen en estas páginas. Muchos de ellos criticarán el uso que he dado a su información o a sus sugerencias, pero mi finalidad no ha sido desviar las críticas sino estimular el debate. No desaparecerán sin duda alguna los escépticos pero, al aceptar su reto, espero haber restituido al menos en parte su importancia a la historia de las imágenes.

Introducción

Este libro no trata de la historia del arte. Trata de las relaciones entre las imágenes y las personas a lo largo de la historia. Conscientemente, incluye en su esfera todas las imágenes, no sólo las consideradas artísticas. Es el resultado de un largo compromiso con ideas que la historia del arte en su forma tradicional —y también en sus formas actuales— parece haber descuidado o expresado de manera inadecuada. Cuando en 1979 emprendí la redacción de este libro, me interesaba mucho el excesivo interés de la historia del arte por el arte elevado a expensas de los demás elementos de la cultura visual. Tenía dudas sobre el hecho de que se pudiese hablar adecuadamente del arte elevado sin tomar en cuenta al mismo tiempo las imágenes menos privilegiadas. Pero, por encima de todo, me preocupaba que la historia del arte no se hubiese interesado por las pruebas extraordinariamente abundantes que informan sobre los modos en que la gente de todas las clases y culturas ha respondido a las imágenes. Existían algunas enumeraciones, pero ningún análisis. Yo no creía que el material (no digo que todo el tema de la respuesta) fuese demasiado idiosincrásico o anecdótico para trascender el análisis; es más, creía, y aún creo, en la posibilidad de extraer alguna base teórica partiendo de los datos históricos. A este respecto, supe que iba a provocar el escepticismo de mis compañeros de profesión. Cuando intentase realizar el estudio necesario, se negarían sin duda alguna a hablar de todo lo que tuviera que ver con la «gente», alegando que caía en una visión atrasada y reaccionaria de la naturaleza humana. Insistirían en que yo olvidaba cómo el contexto condiciona y determina la respuesta. A ellos, todo libro que intentase hablar de la respuesta en términos que rebasaran lo puramente contextual, les parecería ahistórico.

Sin embargo, no se trataba en absoluto de negar el papel condicionante del contexto; simplemente, el libro no iba a ser un estudio concreto de ninguno en particular. Lo que yo deseaba era entender las respuestas que me parecían recurrentes —o, al menos, explorar las posibilidades de analizarlas. Me llamaban poderosamente la atención respuestas —psicológicas y de conducta más que críticas— que se habían observado manifiestamente a lo largo de la historia y a través de las culturas, ya fueran «civilizadas»

o «primitivas». Nadie se había ocupado de ellas en sus trabajos por ser poco refinadas, básicas, preintelectuales, toscas. Eran un tema demasiado embarazoso o burdo sobre el que escribir. Pero continué encontrándolas, por azar, en una amplia variedad de fuentes etnográficas e históricas, y parecían estar constante y consistentemente representadas en lugares comunes y en metáforas.

Ahora bien, ¿no eran realmente idiosincrásicas estas respuestas nacidas de la dialéctica entre cada imagen concreta y el espectador que la veía en cada caso?; ¿acaso la única recurrencia era la debida a las limitaciones y prejuicios categóricos del investigador? Comprendí que tendría que aceptar la posibilidad de que las recurrencias que yo encontraba no fueran más que una quimera, que yo sólo hubiese optado por describir los fenómenos de un modo que los hacía parecer recurrentes, y que todo el asunto tuviese que ver más con la descripción que con ninguna otra cosa sobre los fenómenos mismos. ¿No podría ser, además, que yo simplemente estuviera asumiendo unos espectadores ideales y olvidando que las respuestas se forjan en el yunque de la cultura y en el fuego de la historia particular? Esperaba hallar un nivel desde el que hablar de manera más general, pero comprendí que la dificultad estribaría en no doblarme bajo el peso de mis propios límites descriptivos ni dejarme engañar por la interpretación de los testimonios escritos, dado que trataba de valorar lo que, en sentido profundo, parecía preceder al contexto[1].

Pese a tales advertencias a mí mismo, no podía dejar de creer que en la esfera del historiador debe incluirse la posibilidad de reclamar precisamente las respuestas de las que generalmente no se escribe nada, y que era posible hacer algo más que dejar a un lado la fortuita aparición de la existencia repetida de esas respuestas como si se tratara del detritus casual de la historia. De modo que proseguí por ese camino. Esto significaba que tenía que ampliar mi campo de acción más de lo que habitualmente se considera legítimo y ser menos escéptico que mis colegas a la hora de rescatar a la psicología de la historia. Estaba claro, además, que para ocuparme correctamente del material que tenía en mente habría de adentrarme en los campos de la antropología y la filosofía, y que la investigación sociológica se uniría en determinado momento al método histórico. La tarea pareció entonces inmensa y no estaba nada claro cómo iba yo a combinar la ingente abundancia de pruebas con las estrategias metodológicas que mejor me permitieran organizarlas.

Al final decidí que el mejor modo de proceder sería presentar algunas de las respuestas recurrentes que para mí eran las más emotivas, y considerarlas según la a menudo raquítica y a veces engañosa teoría que ya se había ocupado de ellas (si es que tal teoría existía). Resultó que las evidencias más relevantes fueron exactamente las que los historiadores del arte casi siempre rehúyen debido a su interés por las formas más

[1] Quizá debería añadir que, en mi opinión, buscar identidades cognoscitivas y constantes psicológicas no implica sugerir que la historia sea uniforme, continua o invariable. Estoy totalmente de acuerdo, por ejemplo, con las elocuentes críticas que Peter Brown reserva a la «creencia popular» y, en especial, al hecho de que el culto a los santos —en realidad toda la «religión popular» de las postrimerías de la antigüedad— fuera una estructura monolítica, caracterizada por un «horizonte de una continuidad aparentemente perfecta— *plus ça change*...». Brown sostiene con acierto que «en el culto a los santos repercutían los cambios imaginativos que parecían, por lo menos, congruentes con respecto a la evolución de los modelos que regían las relaciones humanas en la sociedad romana de los últimos tiempos» (Brown, 1981, pág. 21).

+ del arte

intelectualizadas de respuesta. Al suprimir así los testimonios del poder de las imágenes, me parece a mí, pasan por alto en silencio —un silencio en general ignorante, raras veces consciente— el campo de las relaciones entre las imágenes y los seres humanos, de las que hay constancia en la historia y que se deducen fácilmente de la antropología y de la psicología popular. La historia de las imágenes tiene su lugar en el cruce de estas disciplinas, pero la historia del arte, en la forma en que tradicionalmente se concibe, no acude al punto de encuentro. Al mismo tiempo, no podría afirmar que de mis incursiones en las disciplinas vecinas haya salido siempre con el botín apropiado. Aquí la filosofía es sencilla y la psicología poco más que incipiente. De hecho, los programas psicológicos y sociológicos sólo han sido esbozados de manera bastante proléptica; para su completa enumeración serán necesarios otros libros.

Aunque, al exponer las pruebas, estaba claro que las divisiones básicas habrían de establecerse por clases de respuestas más que por clases de imágenes, pronto se hizo asimismo evidente que las respuestas a ciertas clases de imágenes proporcionaban testimonios más que directos: es el caso, por ejemplo, de las figuras de cera, las efigies funerarias, las ilustraciones y esculturas de índole pornográfica y toda la gama de anuncios y carteles. Pero éstas eran justamente las clases de respuestas que por lo general se separaban de la respuesta culta y educada, la que podríamos denominar respuesta elevada y crítica. La ventaja de estudiar las actitudes y conductas generalmente consideradas populares radicaba simplemente en la posibilidad de conocer los efectos sentidos por el espectador, pues eran suprimidos con menos frecuencia. Tales efectos me parecían más vívidos y por consiguiente más fáciles de describir y analizar. Puede que este supuesto no sea correcto, pero parecía funcionar satisfactoriamente. Hay que subrayar que nada de esto hacía suponer que las personas acostumbradas a hablar del arte elevado no respondieran de las maneras llamadas populares. Era sólo que, al llamar «populares» a las respuestas, al mismo tiempo negaban precisamente lo que el yo refinado obtenía.

Pero no se trataba solamente de una cuestión entre lo «popular» y lo «cultivado» sino —quizás en mucha mayor medida— entre lo «primitivo» y lo occidental. Como se verá en las páginas que siguen, he tratado de contrarrestar la tendencia aún ampliamente difundida (explícita o implícita) a creer que ciertas características tanto del arte como de las respuestas a él están exclusivamente circunscritas a sociedades «primitivas» o «no occidentales». Los historiadores del arte han desestimado bastante el comportamiento «primitivo» en el mundo occidental, tanto como desde hace mucho tiempo han descuidado la presencia en sociedades no occidentales de lo que siempre se ha tomado como una de las categorías más avanzadas del pensamiento occidental sobre el arte: su autoconciencia crítica y su desarrollo de una terminología crítica. Gran parte de lo que sigue tiene que ver con formas de comportamiento en Occidente que los positivistas racionales gustan de describir como irracionales, supersticiosas o primitivas, sólo explicables en términos de «magia». Yo me alegraría realmente si pudiéramos acabar con la prolongada distinción entre objetos que producen determinadas respuestas debido a supuestos poderes «religiosos» o «mágicos» y objetos que supuestamente tienen funciones puramente «estéticas». No creo que tal distinción sea viable. De hecho, me parece que ya es hora de eliminar de las discusiones sobre «magia» la eviden-

PRIMITIVO Y LO OCCID.

EFICACIA Y EFECTIVIDAD DE LAS IMÁGENES

cia de fenómenos como el animismo de las imágenes y abordar de manera más frontal lo que tales fenómenos nos dicen sobre el uso y la función de las imágenes en sí mismas y de las respuestas que provocan.

En última instancia, lo que espero de este libro es que el material presentado suscite un enfoque más crítico de una de las suposiciones más frecuentes e irreflexivas que se hacen sobre el arte: la creencia de que «cuando vemos una obra de arte no permitimos que afloren las respuestas que el material de que está hecha o el tema tratado producen en nosotros con la mayor prontitud»[2]. Mientras continuemos tan preocupados como hasta ahora por los determinantes de lo que llamamos arte, no lograremos escapar de la tiranía que éste nos impone en nuestras ideas sobre la respuesta.

Pero los lectores que esperen encontrar una teoría concreta sobre la respuesta al final del libro sufrirán una decepción, sobre todo si por «teoría» se entiende una teoría plenamente explicativa que dé cuenta, en principio, de todos los casos. Pues, al contrario, la meta ha sido desarrollar términos adecuados y establecer de qué modos puede la teoría cognoscitiva nutrirse con los testimonios aportados por la historia. Ahora bien, mientras que el objetivo más explícito será tratar de abordar los problemas de la respuesta con un enfoque que pueda sentar las bases para una teoría, no pasará inadvertido al lector que gran parte del material que presento (o el modo en que lo presento) sugiere la posibilidad de elaborar un proyecto sobre cómo mirar. Debo añadir —para evitar posibles malentendidos— que el proyecto está pensado para abarcar tanto imágenes figurativas (es decir, con forma de figura humana) como no figurativas, aun cuando, con mucho, la mayor parte de mis ejemplos (inevitable consecuencia de una determinada educación) se referirán a imágenes que representan cuerpos.

RESPUESTA

Cuando, en este libro, empleo el vocablo «respuesta», me refiero —en sentido amplio— a las manifestaciones de la relación que se establece entre la imagen y el espectador. Y lo utilizo para referirme a todas las imágenes que existen fuera del espectador (si bien surgirá en algunos capítulos la relevancia de las imágenes mentales). Consideraré las respuestas activas y exteriorizadas de los espectadores así como las creencias (en la medida en que puedan constatarse) que los mueven a acciones o conductas concretas. Pero esta visión de la respuesta está basada en la eficacia y efectividad de las imágenes (sea real o imputada). Hemos de considerar no sólo las manifestaciones y la conducta de los espectadores sino también la efectividad, eficacia y vitalidad de las propias imágenes; no sólo lo que hacen los espectadores sino también lo que las imágenes parecen hacer; no sólo lo que las personas hacen como consecuencia de su relación con la forma representada en la imagen sino también lo que esperan que esa forma haga y por qué tienen tales expectativas sobre ella.

Los capítulos que siguen están concebidos para funcionar por ejemplificación, no por conceptos abstractos. Si acaso, el enfoque es inductivo más que deductivo. En lugar de agrupar los elementos de mi análisis por contexto, crítica, «magia» elevada y baja, función y uso —quizá los principales *leitmotivs* de este libro—, he dejado que aparezcan donde los ejemplos lo requieran. El objetivo ha sido sugerir la resonancia de los temas en cada capítulo, esperando que las posibilidades de análisis se hagan patentes de manera acumulativa. Dada la infinidad de los temas que abarco, no he tratado de ser exhaustivo. Conforme avancen, los lectores podrán sin duda añadir más ejemplos de su propio bagaje. Cuanto más lo hagan, tanto mejor.

[2] La frase es un acertado comentario de Michael Podro, *The Critical Historians of Art*, New Haven y Londres, 1982, pág. 14, acerca de la postura esbozada con elocuencia en *Letters on the Aesthetic Education of Man* de Schiller.

La cantera de material es vasta, diversa y aparentemente imposible de dominar. Incluso las selecciones que presento suscitan gran variedad de cuestiones teóricas con una complicada incidencia en el tema de la respuesta. Por tanto, a veces puede parecer que se deja en el aire un gran número de cuestiones y que otras nuevas se plantean sin haberse resuelto previamente las anteriores. Como mi objetivo no era dejar asentados todos los temas teóricos ni resolver todos los problemas (me he esforzado, por el contrario, en mostrar su interés), animo al lector a que persista hasta la conclusión, donde intento reunir los hilos del entramado que atraviesan el libro. En definitiva, creo que hay realmente un proyecto y —espero— una recuperación de las numerosas propuestas que hago y de las tendencias teóricas que habré de respaldar.

Comienzo con ejemplos de respuestas que pueden parecernos extremadamente improbables, pero que fueron bastante comunes alguna vez; al mismo tiempo, sugiero que nos daremos cuenta del poder que tienen si analizamos con franqueza nuestras respuestas ante imágenes sexualmente interesantes para nosotros. Perfilo a continuación algunos modos en los que el dios está en la imagen; en otras palabras, cómo ésta se carga de presencia. Entonces propongo que tomemos más en serio de lo que solemos hacer todos los tópicos, símiles y metáforas que revelan el poder de las imágenes. En el cuarto capítulo planteo que el mito del aniconismo surge precisamente ante nuestro temor a aceptar que las imágenes están dotadas de veras con cualidades y poderes que parecen trascender lo cotidiano, y que inventamos el mito por nuestra incapacidad para reconocer esa posibilidad. Estas cualidades quedan ejemplificadas asimismo en las consecuencias sensuales de lo bello y lo artístico, razón por la cual se cree que la falta de imágenes o la ausencia de representación está asociada con la pureza y la virtud. Si las imágenes están investidas de poder, ¿cómo entonces se logra que funcionen? Tal es la pregunta que me planteo en el capítulo quinto.

La siguiente secuencia de capítulos gira en torno a ejemplos concretos del poder de las imágenes: desde el notable poder de atracción de las imágenes que son el fin de una peregrinación y las improbables esperanzas que se vuelcan en ellas, pasando por la creencia en que las imágenes pueden servir como mediadoras para dar las gracias por favores sobrenaturales recibidos, hasta los modos en que pueden elevar a quienes las contemplan a las alturas de la empatía y la participación. El capítulo 10 se ocupa de lo que podrían parecer las creencias y prácticas más extravagantes de todas: que las imágenes podían utilizarse en verdad para avergonzar o castigar a las personas representadas, o para infligirles realmente un daño, o como medio de seducción. A la luz de estas clases de respuestas, costumbres y creencias, parece necesario mirar las numerosas leyendas medievales sobre imágenes que realmente cobran vida desde un punto de vista menos anecdótico y trivial del adoptado hasta ahora. Además, considerando que gran parte de los testimonios sobre las imágenes vivas llevan aparejada tácita o explícitamente una relación sexual, se nos ofrece un puente de unión entre religión y sexualidad. En el material relativo a la excitación que pueden producir las imágenes podemos comenzar a entender el problema del miedo. Si la imagen está, en algún sentido, sufi-

cientemente viva para despertar el deseo (o, si no viva, lo bastante provocadora para lograr eso mismo), entonces es más de lo que parece y sus poderes no son los que estamos dispuestos a atribuir a la representación muerta; y por tanto hay que poner freno a esos poderes o eliminar lo que los origina. De ahí la necesidad de la censura (y aquí trazo un paralelismo con los efectos seductores y peligrosos que se adscriben a las mujeres). El paso de la censura a la iconoclasia es fácil. Lo que relaciona todas estas cuestiones es el poder de las imágenes y nuestros esfuerzos por aceptar las pruebas de ese poder.

A propósito de ellas, pueden ser pertinentes estas dos observaciones finales. Para algunos lectores quizá constituya un problema la falta de una distinción explícita entre noticia documentada y relato imaginario —y para el caso, entre noticia verídica e información como base para la expansión imaginativa. Este tema puede volverse decisivo en el análisis sobre las imágenes vivas en el capítulo 11 y también en los demás. Aunque he vertido mis reflexiones sobre el problema a lo largo de todo el libro, no dudo que merece ser tratado más ampliamente. Sin embargo, espero que el lector se dé cuenta, al mismo tiempo, de que, cuando se trata del tema de la respuesta, también es posible exagerar tales distinciones —igual que es posible exagerar la importancia del contexto a expensas de la cognición. De modo parecido, quizás algunos se sientan alarmados al pasar de las imágenes religiosas (en las cuales se concentra la mayor parte de este libro) tomadas en sentido amplio, a las imágenes profanas y eróticas. Para mitigar esto tengo incluso menos argumentos que exponer, dado que es precisamente el *continuum* entre unas y otras lo que deseo resaltar. En todos los aspectos está implícito este énfasis, pero se manifiesta más taxativamente en la breve discusión de Gadamer en el capítulo 4, sobre el aniconismo, y, por fuerte implicación, en el análisis de la iconoclasia, en el capítulo 14.

He preferido concentrarme en diversos fenómenos amplios que a mi parecer se engloban bajo rúbricas generales sin dañar excesivamente las distinciones y diferencias internas. En todos los casos se trata de fenómenos sorprendentes y a veces dramáticos, cada uno de los cuales proporciona material más que suficiente para abundantes libros y estudios concretos[3]. Sin duda, otros temas habrían merecido atención; soy consciente sobre todo de la ausencia en este libro de una aproximación a los problemas que plantean la propaganda con imágenes humanas y la incitación a la acción política[4]. El interés por varios de los temas tratados aquí se ha intensificado en los últimos años (especialmente desde que comenzó la década de los ochenta) en un tropel de publicaciones motivadas en su mayoría por sentimientos localistas de orgullo hacia imágenes más alejadas de los cánones artísticos. Es un interés en gran medida folclorista, aunque no por ello menos importante. Basta sólo con fijarse en la numerosas publicaciones sobre los exvotos de Italia y en la constante aparición de material sobre los fenómenos y devocionarios de las peregrinaciones de Alemania, Austria y el sur de Europa en general. No me ha sido posible tomar en consideración todas las publicaciones más recientes aparecidas en este campo debido a que su número crece día a día. Lo mismo puede decirse, en medida ligeramente menor, del otrora escaso material disponible sobre las imágenes de cera y sobre el uso de pinturas y esculturas en el contexto judicial.

En las áreas en que el material existente es ya abundante he sido arbitrariamente selectivo. Así, en lo que respecta a la idolatría y la iconoclasia, he dejado a un lado el ingente volumen de material inglés, desde textos como el *Pictor in Carmine* y el *Dives and Pauper* hasta los momentos en que realmente se rompían las imágenes durante los siglos XIV al XVII. No obstante, Inglaterra ha comenzado por fin a recibir la atención que merece, mientras que los problemas sobre las peregrinaciones en Alemania han elevado el estudio del folclore a los niveles más sofisticados. Así pues, la actual abundancia de trabajos, sin olvidar los del pasado, pone en primer plano el abandono en que los historiadores de la cultura en general, y los del arte en particular, han tenido con demasiada frecuencia a las imágenes por considerarlas de bajo nivel. Relegarlas exclusivamente al plano del folclore —especialmente cuando, en los países anglosajones al menos, este campo goza de una posición tan injustificadamente baja— es caer en un provincialismo intelectual estrecho y elitista. Si este libro consigue aunque sólo sea minar esta clase de actitudes, habrá logrado al menos uno de sus objetivos. Pues está pensado, por encima de todo, para abarcar las respuestas con demasiada frecuencia consideradas contrarias a la naturaleza redentora del arte. Lo he escrito no sólo para presentar las evidencias, sino también para enterrar de una vez el fantasma de la respuesta elevada.

[3] Las peregrinaciones constituyen una buena ilustración. Véanse, por ejemplo, los grandes catálogos, ensayos y los libros publicados con motivo de la exposición celebrada en 1984 en Munich, con el título *Wallfahrt kennt keine Grenzen* (véase también Kriss-Rettenbeck y Möhler 1984), cuatro años después de que yo escribiera las primeras versiones del capítulo sobre este tema. Se siguen publicando innumerables casos relativos a nuevos centros de peregrinación, pero he decidido no ocuparme de ellos, ni siquiera aludir a ellos, en este libro. En todos los capítulos que tratan temas muy amplios, he optado por ejemplos destacados e ilustrativos —aunque seguramente podría haber incluido otros distintos.

[4] Véase, por ejemplo, C. Arvidsson y L. E. Blomquist, eds., *Symbols of Power: The Aesthetics of Political Legitimation in the Soviet Union and Eastern Europe*, Estocolmo, 1987.

1
El poder de las imágenes

Curves are too emotional
PIET MONDRIAN

Wir sehen es, aber das tut uns nicht weh
ABY WARGURG

Las personas se excitan sexualmente cuando contemplan pinturas y esculturas; las rompen, las mutilan, las besan, lloran ante ellas y emprenden viajes para llegar hasta donde están; se sienten calmadas por ellas, emocionadas e incitadas a la revuelta. Con ellas expresan agradecimiento, esperan sentirse elevadas y se transportan hasta los niveles más altos de la empatía y el miedo. Siempre han respondido de estas maneras y aún responden así, en las sociedades que llamamos primitivas y en las sociedades modernas; en el Este y en el Oeste, en África, América, Asia y Europa. Estas clases de respuestas son las que constituyen el tema del presente libro, no las construcciones intelectuales del crítico y del erudito o la culta sensibilidad de las personas educadas en general. Mi interés se centra en las respuestas sometidas a la represión por ser demasiado embarazosas, demasiado expansivas, demasiado toscas y demasiado ineducadas; porque nos recuerdan nuestro parentesco con los iletrados, los zafios, los primitivos, los no desarrollados; y porque tienen raíces psicológicas que preferimos ignorar.

Cuando leemos en un escritor italiano de 1584 que un cuadro

> hará que el espectador se quede pasmado cuando vea el asombro pintado en él, desee a una bella joven por esposa cuando la vea pintada desnuda; se sienta solidario cuando vea la aflicción; sienta apetito cuando vea comer ricos manjares; se quede dormido ante la vista de un plácido sueño; se emocione y encolerice al contemplar una batalla vívidamente descrita, y se agite lleno de odio e ira al ver acciones vergonzosas y deshonestas,

o en otro de 1587, que

> por ser la vista el más perfecto de los sentidos externos, mueve el espíritu al odio, al amor y al miedo más que ningún otro sentido...; y cuando los espectadores contemplan torturas muy graves y aparentemente reales... se sienten movidos verdaderamente a la piedad y arrastrados, por tanto, a la devoción y la reverencia —todos los cuales son remedios y caminos excelentes para su salvación,

se nos plantean dos preguntas importantes[1]. ¿Son estas dos citas, acaso, la adocenada repetición de la vieja idea de que los ojos son más susceptibles que los otros sentidos? Y ¿hay que verlas sólo en el contexto de la teoría italiana del arte de finales del siglo XVI? Empecemos considerando algunos ejemplos improbables.

I

La deliciosa novela griega del siglo III, de Heliodoro, conocida como «Cuento etíope sobre Teágenes y Cariclea», cuenta así el nacimiento de su protagonista, Cariclea. Su madre, Persina (que es reina de Etiopía), le escribe sobre la alcoba del palacio, que estaba «adornada con pinturas sobre los amores de Perseo y Andrómeda»:

> Tras diez años de matrimonio con Hidaspes y sin que nunca hubiéramos tenido un hijo, ocurrió que nos retiramos a descansar en una tarde de verano... ocasión en que tu padre tuvo que ver conmigo... y en seguida supe que esperaba un hijo. Todo el tiempo que siguió, hasta el momento del parto, fueron días sagrados y ofrecimos sacrificios a los dioses en agradecimiento, pues al fin el Rey esperaba un sucesor para su reino. Pero tú naciste blanca, color extraño entre los etíopes. Y yo sabía la razón; pues que, mientras mi esposo me hacía suya, miré con admiración la pintura de Andrómeda desnuda... y así, al momento, engendré accidentalmente un ser semejante a ella[2].

Un papel similar se atribuye a los cuadros en otro contexto muy distinto. San Agustín, en un pasaje de su razonamiento sobre la creación divina en la controversia que mantuvo con el emperador Juliano, cita al escritor y médico Sorano, quien dice del tirano Dionisio que

> era deforme y, como no deseaba que sus hijos se pareciesen a él, cuando yacía con su esposa colocaba un hermoso cuadro ante ella para que, al desear su belleza y de algún modo absorberla, pudiera transmitirla de manera efectiva a la criatura en el momento de concebirla[3].

Quizá nos sintamos inclinados a considerar todo esto como poco más que reelaboraciones noveladas de una antigua idea que se remonta a Aristóteles y que brota con bastante naturalidad en escritores como Galeno y Plinio: la de que el niño que nace lleva impresas las huellas de lo que sus padres imaginaron en el momento de la concepción. Pero hay sin duda algo más que esto tras la referida idea[4]. Es preciso que examinemos más de cerca el papel de las pinturas y esculturas.

Casi al mismo tiempo que Simón Majolo citaba el pasaje de San Agustín en su enciclopedia de 1614, Giulio Mancini redactaba su espléndido compendio de información sobre los pintores y la pintura: *Considerazioni sulla pittura.* Al final de una discusión bastante técnica sobre la ubicación apropiada de los cuadros, dice lo siguiente acerca de la decoración de los dormitorios:

> Habrán de colocarse cosas lascivas en las habitaciones privadas, y el padre de familia deberá mantenerlas cubiertas para descubrirlas sólo cuando entre en ellas con su esposa o con alguna otra persona íntima no demasiado remilgada. Igualmente apropiados son los cuadros de temas lascivos para las habitaciones en las que tienen lugar las relaciones sexuales de la pareja, porque el hecho de verlos contribuye a la excitación y a procrear niños hermosos, sanos y encantadores... no porque la imaginación se grabe en el feto, que ella está hecha de un material diferente para el padre y para la madre, sino porque al ver la pintura, cada progenitor imprime en su semilla una constitución similar a la del objeto o la figura vistos... De modo que la vista de objetos y figuras de esta clase, bien hechos y de temperamento adecuado, representados en color, es de gran ayuda en tales ocasiones. No obstante, no han de verlos niños ni mujeres solteras de edad avanzada, así como tampoco personas extrañas ni remilgadas[5].

Pese a todo el esfuerzo por proporcionar una explicación causal, científica, de esta creencia en el poder de los cuadros (derivado de la propia lectura que Mancini hizo de escritores como Sorano), a nosotros, tanto la explicación ofrecida como la creencia misma nos parecen improbables, cuando no completamente fantásticas. Sin embargo, cuando nos encontramos ante la idea contrarreformista de que nadie debe tener en modo alguno en su cuarto pinturas de personas cuyo original no pueda poseer, comenzamos a sentir que quizá la cuestión no sea tan fantástica después de todo. Si aún no podemos compartir la creencia en la eficacia de los cuadros, cuando menos podemos

[1] La primera cita pertenece a G. P. Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura, scultura, et architettura*, Milán, 1584, lib. 2, cap. 1, en G. P. Lomazzo, *Scritti sulle arti*, ed. R. P. Ciardi, Raccolta Pisana di Saggi e Studi, 34, Florencia, 1974, págs. 95-96. La traducción al inglés es de R. Haydocke, *A tracte containing the artes of curious painting, carving, buildinge*, Oxford, 1598, libro 2, págs. 1-2 (Aa i-Aa i verso). La segunda pertenece a G. B. Armenini, *De' veri precetti della pittura*, Rávena, 1587, pág. 34. Si no se especifica lo contrario, las demás traducciones son mías.

[2] Heliodoro, *Aethiopica*, 4.8. La traducción inglesa es una adaptación de la de Underdowne, *An Aethiopian Historie*, Londres, 1587.

[3] El original tiene una carga sexual más clara: «Nam Dionysium Tyrannum narrat, eo, quod ipse deformis esset, nec tales filios habere vellet, uxori suae in concubitu formosam proponere solere picturam, cuius pulchritudinem concupiscendo, quodam modo raperet & in prolem, quam concipiebat, afficiendo transmitteret» (San Agustín, *Contra Julio*, libro 5, cap. 9, citado en la notoria discusión sobre estos y otros temas afines en una sección de MULIER (la tercera, tras METEORA y HOMO en Simón Majolo, *Dies caniculares*, Mainz, 1614, pág. 55).

[4] El ejemplo más famoso de la literatura es probablemente el de la hija concebida por Eduardo y Carlota en las *Die Wahlverwandschaften* (Las afinidades electivas) de Goethe; pero en este caso se trata tanto del vínculo entre la criatura concebida y el momento de la mirada como de las consecuencias del amor extramatrimonial y del deseo adúltero.

[5] Giulio Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, editado por A. Marucchi, con comentarios de L. Salerno, Roma, 1956, 1, 143. Véase también nota 7 *infra*.

entender el miedo y el interés que ella suscita en escritores como Paleotti y Molano (y hay otros muchos como ellos en el periodo inmediatamente posterior al Concilio de Trento).

Ahora bien, ¿son acaso estos pasajes sólo testimonios del repetido uso de un lugar común, que se ha vaciado de contenido debido a siglos de reproducción trivial e impensada? Por ejemplo: ¿vamos a descartarlos basándonos en que los críticos de arte de la Contrarreforma estaban motivados simplemente por una lujuriosa inclinación a censurar; en que lo que escribió Heliodoro no era más que una bonita novela sentimental; en que la cita de San Agustín era sólo una apostilla a modo de ejemplo para ilustrar un asunto teológico serio (si bien quien lo citaba en el siglo XVII lo hizo en el contexto de las mujeres y la procreación); y en que la explicación de Mancini no puede considerarse nada más que como la increíble repetición de un cliché muy concreto sobre el poder del arte? Merece la pena tener en cuenta no sólo la posibilidad de que estos escritores creyeran realmente en tales ideas, sino asimismo la de que también nosotros debamos considerarlas con seriedad[6].

II

Pasemos de la alcoba al salón de juegos infantil. La parte cuarta del libro de Giovanni Dominici *Regola del governo di cura familiare* [«Reglas para el cuidado de la familia»] trata de la crianza de los hijos. A fin de criar al niño «para Dios», la primera recomendación de Dominici es tener

> pinturas en la casa, de niños santos, de vírgenes niñas, en las que el niño, incluso en edad de llevar pañales, pueda recrearse pensando que son sus iguales, y se sienta atrapado por el parecido, con acciones y signos atractivos para la infancia. Y lo que digo en punto a los cuadros lo digo también sobre las esculturas. Es bueno tener a la Virgen María con el niño en brazos y con el pajarillo o la granada en una mano. Una buena imagen sería la de Jesús mamando, durmiendo en el regazo de su madre, puesto en pie con elegancia ante ella, o marcando un dobladillo y su madre cosiendo ese dobladillo. Igualmente, puede el niño verse reflejado en San Juan Bautista, vestido con piel de camello, un muchacho que se adentra en el desierto, que juega con los pájaros, chupa la tiernas hojas y duerme en el suelo. No le haría daño ver a Jesús y al Bautista... y a los santos inocentes asesinados, para que entrara en él el miedo a las armas y a los hombres armados. Y del mismo modo han de crecer las niñas viendo las once mil vírgenes, discutiendo, peleando y orando. Me gustaría que viesen a Inés con el cordero, a Cecilia coronada de rosas; a Isabel con muchas rosas, a Catalina con la rueda, y a otras figuras que les inculcaran, con la leche de sus madres, el amor por la virginidad, el amor de Cristo, el odio a los pecados, el desprecio a la vanidad, el alejamiento de las malas compañías, y así, respetando a los santos, comenzarían a contemplar al Santo supremo de todos los santos[7].

[6] Es de todos conocida la larga historia —con matices más o menos libidinosos— del uso de imágenes para estimular el deseo sexual, desde Tiberio, que recurría a ellas en sus orgías (Suetonio, *Tiberius*, 43-44), hasta sus equivalentes actuales. Por supuesto, uno de los temas centrales de este libro es *por qué* mirar un cuadro engendra este deseo. Véase capítulo 12 *infra*.

[7] Dominici, 1860, págs. 131-32. La traducción inglesa sigue a la de Gilbert, 1980, págs. 145-46.

¡Hasta qué punto podían ser eficaces las pinturas (y las esculturas)! ¡Y qué amplia gama de funciones edificantes tenían! Esta capacidad de servir de ejemplo era de hecho una de las tres funciones que se atribuyeron explícitamente a todas las imágenes religiosas a lo largo de la Edad Media (y durante un periodo de tiempo considerable después de ella); pero la cándida fe en lo que las imágenes podían lograr es muy sorprendente en este pasaje y merece un comentario. ¿En qué sentido tenían realmente las imágenes los efectos que aquí se les atribuye? Una opinión enunciada con tanta fuerza y atractivo, es de suponer que esté basada en una creencia firme más que en la directa repetición de un *topos* o de alguna idea comúnmente aceptada.

Hay otros elementos dignos de destacarse en este pasaje. No es frecuente la enumeración de una lista tan admirable y diversa de temas, además de que proporciona una notable corroboración literaria de las clases de imágenes más comunes cuando se iniciaba el siglo XV. Indudablemente, muchas de estas pinturas ya las conocemos por los museos, pero lo bueno de estas palabras de Dominici es que nos ilustran, con toda la claridad que sería de desear, sobre al menos un buen número de las funciones atribuidas a las imágenes en aquel tiempo. Asimismo, nos recuerdan de manera vívida y directa la necesidad de prestar atención a todos los usos posibles de las imágenes y a todas las imágenes posibles, desde el uso elevado y el arte de las obras maestras, hasta el uso bajo y el arte bajo (o popular). Pero en el contexto de nuestro análisis, la cita tiene un valor testimonial que trasciende las cuestiones puramente funcionales y las propias de los anticuarios. Su importancia reside en el hecho de aceptar como incuestionable el poder que ejercen las imágenes —hasta el punto de creer que pueden afectar incluso (o quizás especialmente) a los más jóvenes, y afectarlos no sólo de manera emocional sino de formas que tienen consecuencias de largo alcance en su manera posterior de comportarse. Es difícil saber cómo interpretar la opinión del mejor comentarista moderno cuando dice que Dominici (quien precisamente fue iluminador de manuscritos) «no tenía un concepto muy alto de la pintura, pues la consideraba útil para la educación religiosa de los niños»[8]. Bien podemos preguntarnos qué base sería buena según el comentarista para que Dominici tuviese un concepto elevado de la pintura, o en qué sentido el criterio de la educación de los niños es inferior a cualquier otro.

En cualquier caso, está claro que para Dominici ese poder o eficacia de las imágenes se debe a una cierta identificación entre quienes las miran y lo que ellas representan. El niño se recrea viendo figuras representadas en los cuadros porque son «como él»; y se sentirá atrapado por el parecido con las acciones y signos atractivos para la infancia. Los niños «se ven reflejados en San Juan Bautista» mientras las niñas adquirirán las virtudes características de las jóvenes viéndolas ejemplificadas en la apariencia

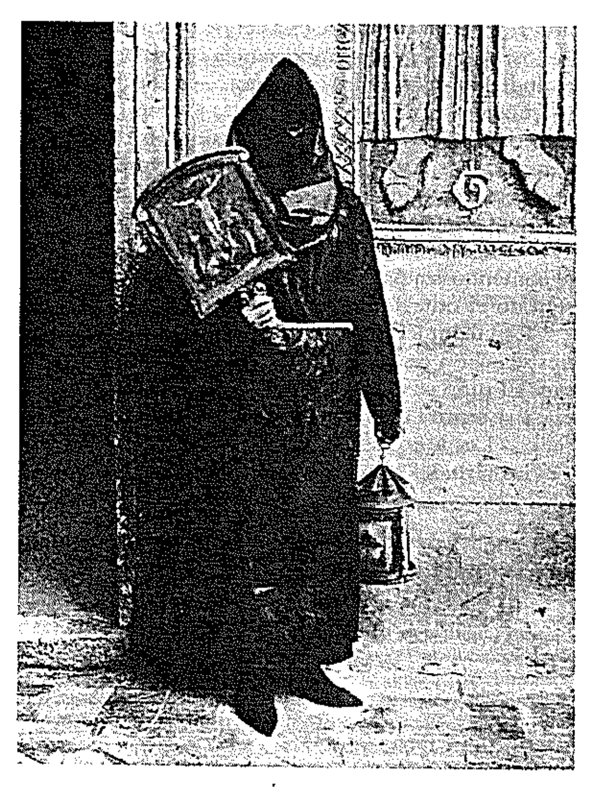
Para una discusión detallada sobre el uso de *bambini* esculpidos del Niño Jesús (y de algunos santos) en la Florencia del siglo XV, véase C. Klapisch-Zuber, «Holy Dolls: Play and Piety in Quattrocento Florence», en *Women, Family, and Ritual in Renaissance Italy*, ed. L. Cochrane, Chicago: University of Chicago Press, 1985, págs. 310-29. Klapisch-Zuber relata el uso que de estos «muñecos» religiosos (algunos de los cuales seguían el famoso prototipo de Desiderio da Settignano) hacían los niños y los adultos —y no sólo con fines espirituales y de meditación. Los *bambini* esculpidos formaban a menudo parte de la dote de las familias de clase media y alta. Era posible bañarlos y vestirlos, y se les dispensaban estos cuidados durante el embarazo para que el recién nacido fuera hermoso (*ibid.*, págs. 317-19, para el aspecto negativo de esta última posibilidad).

[8] Gilbert, 1980, pág. 145.

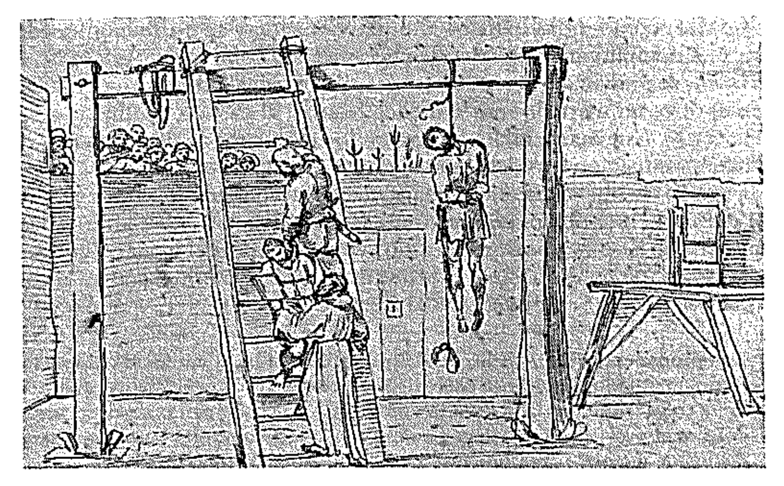
externa y en las acciones de las santas. Además del problema de la identificación, dos cuestiones más han de señalarse en este punto: primera, la incontestable ecuación de pintura con escultura (en todo caso, en lo que atañe a la eficacia), y segunda, la evidente creencia en que la contemplación conduce primero a la imitación y luego a la elevación espiritual. A ellas habremos de volver, pero antes pasemos de la concepción y la infancia a la muerte y analicemos las respuestas a las pinturas no en el comienzo de la vida sino en el final.

III

¿Qué consuelo podría nadie ofrecer a un hombre condenado a muerte en los momentos previos a su ejecución? Todas las palabras o acciones parecerían futiles y vanas comparadas con los recursos internos o la debilidad humana del condenado. Pero en Italia, entre los siglos XIV y XVII, se crearon hermandades para ofrecer un poco de consuelo a estas personas, y los instrumentos de que se valían para consolarlas eran pequeñas imágenes pintadas[9]. Hasta nosotros ha llegado un número considerable de estas *ta-*



1. Hermano de la archicofradía de San Giovanni Decollato de Roma, que sostiene una *tavoletta* (de Corrado Ricci, *Beatrice Cenci* [Milán, 1923]).



2. Annibale Carracci, *Un ahorcamiento* (dibujo, *ca.* 1599). Castillo de Windsor, Biblioteca Real.





3. *Superior: Tavoletta* que muestra la Lamentación; en el anverso, una escena de la Crucifixión (siglo XVII). Roma, Archicofradía de San Giovanni Decollato.

4. *Derecha: Tavoletta* que muestra la decapitación de San Juan Bautista (siglo XVII). Roma, Archicofradía de San Giovanni Decollato.

voluccie o *tavolette,* como se las llamaba alternativamente, y su utilización queda atestiguada por una notable cantidad de evidencias visuales complementarias (cfr. figs. 1 y 2). Las *tavolettes* se pintaban por las dos caras. En un lado, alguna escena de la Pasión de Cristo; en el otro, un martirio más o menos relativo al castigo que había de sufrir el preso (figs. 3 y 4). Este martirio, los hermanos lo «relacionaban de forma más o menos inspirada con la situación real del preso mientras lo consolaban en su celda o en la capilla de la prisión la noche anterior al ajusticiamiento que tendría lugar por la mañana»[10]. Al día siguiente, dos miembros de la hermandad sostenían ante el rostro del condenado una de las pinturas durante todo el trayecto hasta el lugar en que se llevaba a cabo la sentencia. A continuación, como se describe en las *Istruzioni* para la compañía florentina de Santa Maria della Croce al Tempio[11]:

> Tan pronto como el *afflitto* llegue al lugar de ejecución, el hermano consolador le permitirá mas no lo exhortará a decir algo edificante... y a la señal del verdugo, el hermano se colocará al otro lado de la escalera [véase fig. 2]. Y mientras por seguridad se sujeta siempre a la escalera con una mano, con la otra sostendrá la *tavoletta* ante el rostro del *afflitto* mientras crea que éste no ha soltado su último aliento[12].

Habrá más palabras edificantes; habrá oportunidad para confesarse y se impartirá la absolución antes de que el hombre expire.

De poco servirá discutir sobre si en una ocasión así eran más eficaces las palabras o las acciones; y bien podríamos pensar que todo el acto era inútil. Sin duda había razones para mantener que la práctica estaba claramente institucionalizada, y arraigada en opiniones convencionales de la muerte sin nexo alguno con su realidad psicológica —en resumen: que servía a los vivos más que a quienes estaban a punto de morir. Podríamos insistir por añadidura en que tal práctica ha de verse específicamente en el contexto de las funciones distintivas y de prestigio del que gozaban las imágenes en la Italia de los siglos XV y XVI; pero aun cuando ese contexto esté delimitado en un marco muy estrecho, queda por resolver el problema de la eficacia —aunque sólo sea de la eficacia que se imputaba a las imágenes.

He aquí el relato de un testigo presencial en el ajusticiamiento de Pietro Pagolo Boscoli, condenado a morir el 22 de febrero de 1512 por participar en una conspiración contra los Médicis:

> Y mientras ascendía por la escalera no apartaba los ojos de la *tavoletta,* y con la voz más amorosa dijo: Señor, tú eres mi amor; te entrego mi corazón... heme aquí, Señor; vengo de buena voluntad... Y esto dijo con tal ternura que todos los que lo oyeron lloraban... Y mientras descendía, a mitad de la escalera, vio el Crucifijo y dijo: ¿Qué debo hacer? Y el fraile le repuso: Éste es tu capitán que viene a armarte. Salúdalo, hónralo y ruega por que te dé fuerza... Y mientras bajaba el segundo tramo de escalera no dejaba de rezar, y decía: *In manus tua, Domine*[13].

¿Realmente podía una imagen hacer todo esto?; ¿podía llegar a afectar en tal grado y ser tan consoladora? Quizá todo esto sea sólo obra de quien escribió el relato. Leyéndolo, podríamos pensar que Pagolo fue extrañamente valeroso y estoico ante la muerte, que sin duda era un hombre educado y muy instruido, y que tal vez el testigo quisiera de algún modo dar brillo a los últimos momentos de su vida. Pero no se trata de eso. La cuestión es ésta: ¿por qué se creía que las imágenes, más que las palabras por sí solas, podían desempeñar tal función y resultar más eficaces en tales condiciones? Para el condenado pueden haber conseguido o no el propósito que se les atribuía, pero toda la institución se basaba en un juicio sobre la eficacia de las imágenes nacido de la creencia en su inevitable poder. Y no basta con aceptar como innegable esa creencia social, pues muestra claramente que es el reflejo de una realidad cognoscitiva.

Recordemos que era posible obtener una indulgencia papal por besar la *tavoletta*

5. Fra Angelico, *Lamentación* (*ca.* 1440). Florencia, Museo San Marco.



[9] Para una discusión detallada al respecto, véase Edgerton, 1979, págs. 45-61 y Edgerton, 1985, págs. 165-92.

[10] Edgerton, 1979, pág. 49.

[11] La *compagnia* se fundó en 1343. El equivalente romano, del que se han extraído las ilustraciones de esta sección, fue la Archicofradía de San Giovanni Decollato, fundada en 1488. Véase J. S. Weisz, «Pittura e Misericordia: The Oratory of San Giovanni Decollato in Rome» (tesis doctoral, Harvard University, 1982).

[12] La traducción inglesa es una adaptación de Edgerton, 1985, pág. 182. Edgerton se basa en *Instruzione universale per la compagnia de'Neri in occasione del esecusione di condannato in morte,* 2. 1. 138, fols. 173 v-174 (Florencia, Biblioteca Nazionale).

[13] Traducción inglesa de J. Ross, *Florentine Palaces and Their Stories*, Londres, 1905, pág. 230, reproducida y ampliamente comentada en Edgerton, 1979, págs. 49-50. Véase también un buen relato de la vida y muerte de Boscoli en Trexler, 1980, págs. 197-205.

(*Kusstafel* en alemán); aun así, no queda contestada la pregunta: ¿por qué besar una imagen? Aunque se tratara de una cuestión que tenía que ver con un comportamiento digno en público, de un acto ritualizado, seguiríamos preguntándonos por los orígenes históricos y no históricos de esta costumbre. Todavía debemos indagar en los impulsos fundamentales que se institucionalizan de esta forma. Tal es la cuestión de que se trata: el análisis del nivel profundo de esta clase de prácticas, no del nivel superficial y ostensible.

Merece la pena recordar que también puede hablarse de otras imágenes en relación con las funciones realizadas por las *tavolette,* desde la *Lamentación* de Fra Angelico (fig. 5), que estuvo colgada en la pequeña capilla de Santa Maria della Croce al Tempio, en Florencia (donde el condenado oía su última misa), hasta los cuadros de Benozzo Gozzoli —un *Descendimiento*— y de varios artistas del siglo XVI situados en diversos puntos de su recorrido final antes de llegar al lugar de la ejecución[14]. Desde la celda del condenado a todo lo largo de la ruta y hasta en la horca misma, se ofrecían a su vista imágenes diversas con la esperanza de que el *afflitto* recibiese —como mínimo— lecciones, solaz y consuelo. Naturalmente, con el tiempo se hizo habitual la presencia de tales imágenes, pero no podemos contentarnos con dejar ahí el problema —como tampoco el de la presencia de cuadros en las alcobas.

IV

Es evidente que las pinturas y las esculturas no hacen ni pueden hacer hoy nada comparable por nosotros. ¿O acaso sí? Quizá nosotros reprimimos esta clase de cosas. Pero, ¿tuvieron alguna vez en el pasado tales efectos? Quizá los casos que he citado no sean sino ideas bastante convencionales elegantemente disfrazadas de informes empíricos. Si la primera respuesta es acertada, debemos examinar más a fondo el tema de la represión. Si la segunda respuesta es correcta, deberíamos estudiar con más detalle las relaciones entre convenciones y creencias (dado que la mayoría de los informantes presumiblemente creían lo que relataban).

Son abundantes los testimonios históricos y etnográficos acerca del poder de las imágenes. ¿Pero cómo evaluaremos el material?; ¿cómo clasificaremos los informes de que disponemos? Digamos que las pruebas de esa eficacia sólo pueden expresarse en términos de clichés y de convenciones y que cada vez desconocemos más esos clichés y esas convenciones. Aún conservamos algunos, como la creencia de que, si un retrato es bueno, sus ojos nos siguen por toda la habitación; en cambio hemos perdido otros, como la creencia de que la imagen pintada de una persona bella y desnuda en el dormitorio mejorará de alguna manera el hijo que concibamos. Esto plantea otro tema: el del nexo que existe entre convención y creencia y, después, entre éstas y el comportamiento. ¿Acaso las convenciones llegan a adquirir carta de naturaleza en una cultura, de modo que los clichés sobre las imágenes puedan provocar realmente formas de conducta que se ajusten al cliché? Repítase una idea un número suficiente de veces y puede (pero no tiene por qué) constituir la base para una determinada acción. Ahora bien,

[14] Edgerton, 1979, págs. 53-57.

¿cómo se naturalizan las convenciones? ¿Y qué queremos decir cuando decimos que se naturalizan?

Quizá las imágenes ya no funcionen más de la forma en que yo empecé a hablar de ellas precisamente porque los contextos han cambiado mucho. ¿Cómo saber entonces hasta qué punto el contexto condiciona la respuesta? Si la condiciona, siempre y de forma total, entonces debemos dejar el tema del comportamiento y de la emoción fuera del campo del conocimiento intelectual; pero antes de hacerlo, examinemos la otra cara de la moneda.

Mucho se han estudiado los grandes movimientos iconoclastas de Bizancio en los siglos VIII y IX, de la Europa de la Reforma, de la Revolución Francesa y de la Revolución Rusa. Desde los tiempos del Antiguo Testamento, gobernantes y pueblos gobernados en general han intentado desterrar las imágenes y atacado determinados cuadros y esculturas. Cualquiera puede aportar un ejemplo de alguna imagen atacada: todos sabemos cuando menos de algún periodo histórico durante el cual la iconoclasia era espontánea o estaba legalizada. La gente ha hecho añicos imágenes por razones políticas y por razones teológicas; ha destrozado obras que les provocaban ira o vergüenza; y lo han hecho espontáneamente o porque se les ha incitado a ello. Como es natural, los motivos de tales actos se han estudiado y continúan discutiéndose interminablemente; pero en todos los casos hemos de aceptar que es la imagen —en mayor o menor grado— la que lleva al iconoclasta a tales niveles de ira. Esto cuando menos podemos asentar como indiscutible, por más que sepamos que la imagen es un símbolo de otra cosa y que es esta cosa la que se ataca, rompe, arranca o destroza.

Es sorprendente lo aprensivos y timoratos que han demostrado ser los historiadores del arte y de las imágenes a la hora de evaluar las implicaciones que los grandes movimientos iconoclastas podían tener en sus estudios; y aún más renuentes se han mostrado a aceptar la corriente de antagonismo que se manifiesta en niveles claramente neuróticos, como en los ataques cada vez más numerosos contra cuadros y esculturas en el interior de los museos y en las plazas públicas —por no hablar de los actos privados y desconocidos. La respuesta a cualquier pregunta sobre los motivos tiende a caracterizarse por una gran prudencia, incluso temor, y luego a descartar radicalmente los motivos del atacante: «El atacante y sus motivos carecen por completo de interés, pues no se pueden aplicar criterios normales a las motivaciones de un perturbado mental». Así se expresa el director de relaciones públicas cada vez que alguien ataca un objeto, importante o no, de su museo[15].

Fácilmente convenimos con él; nosotros no descargamos nuestra ira sobre las estatuas de los lugares públicos. Las imágenes —o lo que representan— pueden provocarnos vergüenza, hostilidad o rabia; pero en modo alguno nos llevarían a actuar con violencia contra ellas; y desde luego no las romperíamos. ¿O sí? No hay nadie que pueda responder a esta pregunta con certeza absoluta. Por cualesquiera razones —relacionadas directamente o no con la imagen, con su apariencia, con lo que representa o con el estado emocional general en que nos hallemos—, aceptamos la posibilidad de incurrir en una falta así. Todos nos damos cuenta de lo tenue que es la separación entre la conducta del iconoclasta y la conducta «normal», más controlada. Y aunque en la mayoría

[15] Citado en Freedberg, 1985 (con una discusión más amplia acerca de las cuestiones planteadas es estos párrafos), pág. 6; véase también capítulo 14 *infra.*

de los casos optamos tajantemente por aislar tales acciones, sacarlas de la esfera de la psicología, con todo, comprendemos los oscuros resortes de aversión y de empatía que estallan rebasando la capacidad de control del iconoclasta. El tema que se nos presenta entonces sí tiene que ver con la represión.

V

Regresemos por un momento a Giovanni Dominici. El pasaje donde insiste en los beneficiosos efectos inculcadores de las pinturas y esculturas concluye —de manera un tanto sorprendente— aludiendo a uno de los temores fundamentales en todo el arte y, de hecho, en la fabricación de imágenes. Esto nos lleva un paso más adelante, de la creencia en el poder de las imágenes a la respuesta real:

> Una advertencia: si tenéis pinturas en vuestra casa con este propósito, cuidado con los marcos de oro y plata, no sea que ellos [los niños] se vuelvan más idólatras que creyentes, pues si ven que los adultos encienden más velas y se descubren la cabeza y se arrodillan más ante figuras vestidas con oro y adornadas con piedras preciosas que ante las imágenes viejas y ennegrecidas, sólo aprenderán a venerar el oro y las joyas pero no las figuras o, mejor dicho, las verdades que esas figuras representan[16].

He aquí el viejo temor a la idolatría, pero, asimismo, la clara evidencia sociológica de la historia. El miedo a la idolatría (teóricamente esbozado a lo largo de siglos sin fin) quizá no hubiera persistido con tanto vigor si Dominici, como tantos otros, no hubiese observado que las personas encendían velas, se descubrían la cabeza y se arrodillaban ante las figuras. ¡Es infinita la variedad de conductas a que nos conducen las imágenes! Pero además, en las palabras de Dominici —como en cualquier otro documento de la Edad Media y posterior— se hallan las bases de una estricta semiótica de los signos visuales. Aquí hay una insistencia muy explícita en que no debemos concentrarnos en la materialidad del signo —el oro y las joyas— sino en las «figuras» o (mejor aún) en «las verdades que esas figuras representan»: *alle figure ovvero verità per quelle figure rappresentate*[17]. No podía haber, entonces ni ahora, un modo más claro de hablar sobre el poder de las imágenes que no fuese estableciendo las necesarias distinciones, hoy codificadas con los sencillos términos saussureanos de signo, significante y significado. Al admitir la posibilidad de lo alegórico, Dominici percibe con claridad algo que está más allá (o detrás) del significado y que es diferente de él.

Gracias al cardenal Dominici, los beneficiosos poderes de las imágenes aumentaron con la creencia de que la belleza y las acciones ejemplares de lo que ellas representaban contribuían, de algún modo, a suscitar cualidades similares en el joven que las contemplaba: «Si no deseáis o no podéis convertir vuestra casa en una especie de templo, si tenéis niñera, haced que los lleven a menudo a la iglesia, en las horas en que no

[16] Dominici, 1860, págs. 123-32; traducción inglesa ligeramente adaptada de Gilbert, 1980, pág. 146. Cfr. capítulo 14, sección VI *infra*. Para otros temores similares de San Bernardo a Martín Lutero y otros más recientes, véase Freedberg, 1982, pág. 149, n. 56; y Freedberg, 1986, págs. 69-70.

[17] Dominici, 1860, pág. 133.

haya mucha gente ni se oficien servicios»[18]. Para escritores como Molano y el cardenal Paleotti, el peligro potencial de las imágenes se originaba en una creencia del mismo tenor que la antedicha. Coloque un retrato o cuadro de alguien bello en su alcoba y quizá quiera poseer a esa persona (siendo supuestamente los adultos más inclinados a pasar del deseo de imitar lo admirable al deseo de poseer lo admirable): por este motivo se recomendaba no colocar en el dormitorio cuadros de personas de las cuales no se podía poseer el original. Lo que une a todos estos escritores en sus opiniones sobre la eficacia (buena o mala) de las imágenes es la creencia tácita en que los cuerpos en ellas representados tienen en cierto modo el rango de cuerpos vivos. La cuestión no es en absoluto que las imágenes hagan recordar (no sólo nos hacen recordar —de manera ejemplar o peligrosa— figuras amadas o admiradas), pues, de ser así, ni los cuadros ni las esculturas tendrían la eficacia que tienen.

Quizá sea en este campo donde, más que en ningún otro, podamos examinar atentamente el tema de la represión. El cuerpo de la imagen nos da miedo, rehusamos reconocer que nos afecta y nos negamos a aceptar los aspectos de nuestra propia sexualidad que ese cuerpo parece amenazar o sacar a la luz. Por ejemplo: en los siglos XV y XVII, tanto en Italia como en los países del norte de Europa, se hicieron centenares de imágenes que mostraban los genitales del Niño Jesús en el centro de la composición o que concentraban en ellos una medida importante de atención. Hay cuadros en los que sus piernas parecen deliberadamente abiertas para mostrarlos; en otros, su Madre (en algunos casos Santa Ana) los toca, y en otros más, los Magos que acuden a adorarlo concentran la mirada en su ingle (cfr. figs. 6 y 7). Sin embargo, tal como Leo Steinberg ha señalado hace poco de forma convincente (en un análisis de los fundamentos teológicos de tal énfasis pictórico), los historiadores, sin vacilar, han pasado por alto este aspecto mostrado en tales pinturas. Cuando Steinberg señaló lo que ahora parece innegable, las voces de desaprobación se hicieron oír con fuerza y se propagaron ampliamente las acusaciones de frivolidad. Los hechos pictóricos fueron negados con gran energía o se les restó importancia con explicaciones tan rebuscadas y desconcertantes que cualquier observador más o menos imparcial se quedaría en la duda sobre el grado de la represión[19].

Pero esto se aparta un poco de las cuestiones del efecto y el poder de las imágenes. También puede parecer que demuestra poco más que una gazmoñería patente. Podría argüirse que los cuadros aducidos por Steinberg tocan una parte demasiado íntima de nosotros como para tratarla a la ligera y que, por tanto, no es tan difícil que haya represión. Ahora bien, las lecciones extraídas de tales cuadros (y del análisis de Stein-

[18] *Ibid.*

[19] Véase Steinberg, 1983. Véase también, por ejemplo, C. Hope, «Ostentatio Genitalium», *London Review of Books* (15 de noviembre-6 de diciembre de 1984), págs. 19-20: «Nada de especial tiene el que se representen los genitales de Jesús en tantos cuadros de Madonas... Los genitales son, en cierto modo, los atributos de la más tierna infancia y para muchas personas son, además, encantadores. [En el cuadro *La Sagrada Familia con Santa Ana* de Baldung] el ademán [de acariciar los genitales] es cuando menos ambiguo, ya que los dedos podrían descansar detrás del pene, sin tocarlo... Si hubieran intuido desde el principio que Santa Ana acariciaba el pene de Jesús, habrían observado seguramente la posición de los demás dedos y que la mano derecha se encuentra debajo de la espalda del Niño... y que se inclina hacia delante para tomarlo de los brazos de su hija.» (Esto es precisamente lo que todos podríamos afirmar que no está haciendo.)



6. Hans Baldung Grien, *Sagrada Familia con Santa Ana* (1511; Geisberg, 59).



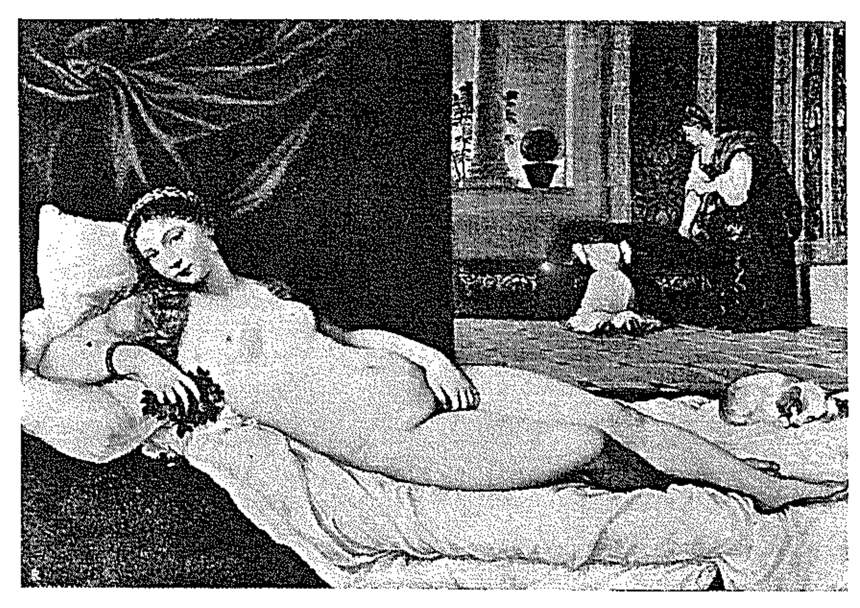
7. Paolo Caliari *el Veronés, Sagrada Familia con Santa Bárbara y San Juan niño* (h. 1562-1565). Florencia, Galleria degli Uffizi.

berg) van más allá de la demostración de la respuesta gazmoña a la pintura. Lo importante no es sólo que no se haya advertido este aspecto durante generaciones enteras; es la actitud de los críticos la que revela la importancia de aquello que no se animan a reconocer.

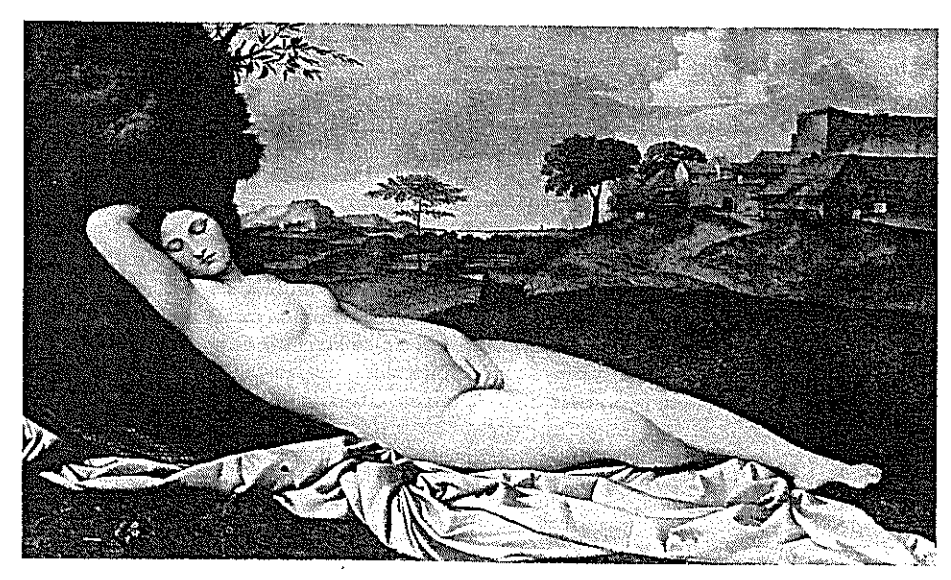
Lo dicho hasta ahora podría transferirse —para sólo hablar de un ejemplo más— a diversos análisis de la *Venus de Urbino* de Tiziano (fig. 8). O bien se detienen en la belleza clásica del desnudo (o en alguna otra norma ideal), o se extienden sin fin en complicadas interpretaciones iconográficas[20]. Hace veinticinco años se alegaba que, pese a sus rasgos claramente individualizados, no se trataba de ninguna mujer concreta; era la mismísima Venus. Tampoco era la Venus sensual típica de la mitología clásica; se trataba de la Venus celestial —cósmica—, que tipificaba y celebraba las alegrías de la fidelidad conyugal y de la vida doméstica[21]. Puede que algunas de estas interpretaciones

[20] Existen sin embargo opiniones como la de Gould: «El tratamiento del cuerpo está generalizado, tanto en lo que a los grandes rasgos como al modelado se refiere, y por ello mantiene un cierto aire clásico, pese a todos los adornos realistas» (C. Gould, *Titian*, Londres, 1969, pág. 36). Quizá no haya nada malo en eso; es sencillamente algo evasivo dada la ausencia de comentarios adicionales acerca del tema del cuadro. A este respecto es tanto negativo como erróneo.

[21] Véase, por ejemplo, Reff, 1963, pág. 361: «El vestido que sostiene una de las doncellas es probablemente, como sugiere Wind, "el manto cósmico destinado a cubrir a la Venus celestial",... pero



8. Tiziano, *Venus de Urbino* (1538). Florencia, Galleria degli Uffizi.



9. Giorgione, *Venus* (h. 1510). Dresde, Gemäldegalerie.

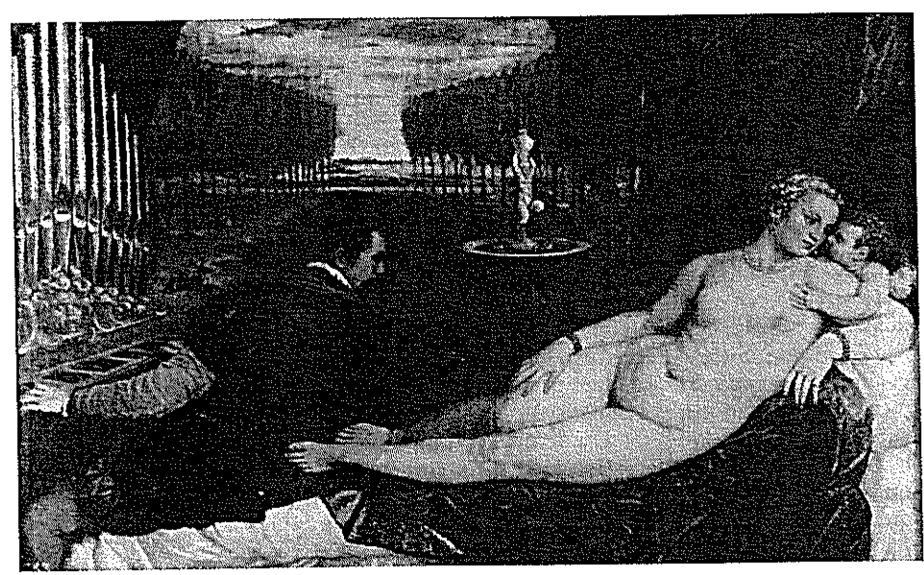
incluso encierren algo de verdad en ellas, pero hace sólo unos cuantos años los estudiosos comenzaron a sugerir, o a resucitar, la idea mucho más antigua de que una respuesta al menos (y posiblemente incluso la *raison d'être* del cuadro) tiene que ver con el interés sexual despertado en los hombres por el hermoso desnudo femenino que es la Venus de Tiziano o, por citar otro, la Venus de Dresde de Giorgione (fig. 9)[22]. Cierto es que hay colores suntuosos y un trabajo pictórico arrobador en el cuadro de Tiziano; hay en él elementos encantadores como la dama ricamente ataviada que está en el rincón y la niña inclinada sobre el baúl, la urna, el paisaje y el perrito placenteramente enroscado a los pies de la cama. Sin duda podemos sentirnos arrobados a la vista de tales cosas, como podemos suponer que también mucha gente se ha sentido en otro tiempo. Pero sería un error no admitir la posibilidad de la respuesta en la que intervienen la sexualidad, el placer de mirar y la proyección del deseo.

Una descripción masculina de lo que a todas luces constituye el tema central del cuadro, de lo que para cualquier persona que lo describiese sería el centro de atención y (podríamos suponer) el principal objeto de interés para el pintor, podría ser ésta: «una joven desnuda mira abiertamente al espectador; los rizados cabellos de color castaño le caen sobre los hombros desnudos; tiene los pezones erectos; con la mano izquierda se cubre sólo a medias los órganos genitales —casi juega con ellos—, en tanto que la sombra que los rodea hace pensar (si es que no lo indica realmente) en el vello púbico. Está completamente desnuda salvo por el anillo que lleva en el dedo meñique y la pulsera en la mano derecha». La sensualidad de la representación habría sido patente para muchos y bien puede continuar siéndolo. Pero no muchos estarán dispuestos a aceptarlo —no, al menos, si se trata de personas con buen nivel de educación. Los textos y monografías existentes evitan en su mayor parte el reconocimiento de la

"reducido a una cómoda vestimenta doméstica".... Las doncellas quizá sean las Horas o las Estaciones que visten a Venus con el manto celestial y la conducen ante los dioses congregados tras su nacimiento en el mar. Ahora bien, sólo era esa Venus, la Venus Urania, la considerada, en la mitología clásica y renacentista, como la diosa del amor noble que culminaba con el matrimonio, en oposición a la Venus corriente, la Venus Pandemos, cuyo feudo era únicamente el amor carnal...

Esta opinión contaba con muchos adeptos. Compárese con la monografía estándar sobre Tiziano de Wethey: «La interpretación de Venus como símbolo del amor y de la fidelidad matrimoniales está, sin duda, más próxima de la verdad que la tradición victoriana, mantenida aún por Tietze y escritores posteriores, según la cual es sencillamente un himno a la carnalidad voluptuosa y su modelo era una cortesana veneciana» (1969-75, 3, 203). El «sencillamente» de este extraordinario fragmento debe compararse con expresiones similares de Hope citadas en la nota siguiente. Para una evocación firme, no sólo de la tradición «victoriana», sino también de la del siglo XVIII, véase H. Ost. «Tizian's sogenannte "Venus von Urbino" und andere Buhlerinnen», en *Festschrift für Eduard Trier*, ed. J. Müller Hofstede y W. Spies, Berlín, 1981, págs. 129-48. Ost también expone los importantes argumentos circunstanciales en favor del tratamiento de estas y otras obras afines, como cuadros de cortesanas, destinados a despertar el apetito sexual de los varones.

22 Reff afirma que el cuadro de Giorgione es «una celebración casi religiosa de la serenidad y total castidad de la belleza femenina» (1963, pág. 361), pero se ha demostrado que ese cuadro tiene muy poco que ver con la castidad. Compárese con la convincente interpretación epitalámica ofrecida por J. Anderson, «Giorgione, Titian, and the Sleeping Venus», en *Tiziano e Venezia*, págs. 337-42. Aquí, como en el cuadro de Tiziano, es difícil eludir el sentimiento de que la invitación sexual... es completamente explícita», como ha observado recientemente Charles Hope (Hope 1976, pág. 118). Pero Hope debilita su argumento al defender que «la mayoría de esos cuadros eran simples carteles y se consideraban como poco más que objetos sexuales» (pág. 119). «Simples» y «poco más que» definen el asunto de una forma demasiado simplista.



10. Tiziano, *Venus con un organista* (h. 1545-1548). Madrid, Museo del Prado.

franca sexualidad de cuadros como éste; las ofuscaciones son extraordinarias. Densas lecturas iconográficas y una evaluación sensiblemente estética de la forma, los colores, el manejo del tema y la composición, son las categorías convenientes para describir esta clase de cuadros; pero dejan a oscuras el análisis de la respuesta. Asimismo, dan pie a la represión de los sentimientos que estos cuadros pueden suscitar aún.

Desde luego el asunto es más complicado y no basta simplemente con evadir lo que para algunos es la «invitación sexual» de cuadros como *La Venus de Urbino* o de las numerosas versiones (por ejemplo, fig. 10) de Venus con un laudista o un organista (consideradas generalmente como alegorías neoplatónicas)[23]. Es difícil, en primer lugar, estar seguros de cuál fue la intención precisa del pintor —puede que fuese una mezcla, después de todo—. Tal vez quiso pintar un cuadro erótico, pero tal vez quisiera asimismo mezclar los colores de forma exquisita. En segundo lugar, si bien es difícil negar el elemento sexual en estos cuadros, bien pudieron existir otros factores que determinaron su compra y que aún despierten en nosotros una respuesta positiva o negativa (como la habilidad del artista para hacer una buena pintura). No obstante, es mucho más lo que tendemos a olvidar, rehuir, negar o reprimir. Son relaciones de difícil definición.

Puede que esto sólo sea complicar lo evidente. Se dirá que, después de todo, con el tiempo nos hemos vuelto más cándidos en lo que atañe a la representación sexual, su producción y su consumo. Quizá queden muy pocos que se preocupen o se sientan atraídos por la afanosa y libresca evasión de significados o implicaciones, pero todavía pervive un número suficientemente significativo, y los casos citados son ejemplos extremos de una tendencia general. Entramos en una galería de pintura y, debido a los criterios estéticos que se nos han enseñado para criticar las obras de arte, suprimimos el reconocimiento de los elementos básicos de la cognición y del apetito o el deseo, o sólo los admitimos con dificultad. En ocasiones, es cierto, nos conmovemos hasta las lágrimas; pero el resto de las veces, cuando vemos un cuadro hablamos de él en términos del color, la composición, la expresión y el tratamiento del espacio y del movimiento. Es el hombre culto o el intelectual quien con mayor facilidad responde de esta manera, aun cuando ocasionalmente sienta en secreto que su respuesta tiene raíces psicológicas más profundas que preferimos mantener enterradas o que simplemente no podemos desenterrar. Negamos, o nos negamos a reconocer, esos elementos de respuesta que la gente menos culta manifiesta con franqueza. En estos casos, o no somos psicológicamente analíticos, o la incomodidad que nos producen los sentimientos más toscos nos impide darles expresión.

VI

¿Pero cómo comprobaremos la veracidad de estas afirmaciones —por obvias que sean— sobre las respuestas ante cuadros como las Venus de Giorgione y de Tiziano, y cómo refinaremos nuestras conclusiones? Pues, sean cuales sean los placeres seductores de estas imágenes, nadie mantendría que la respuesta del espectador moderno tiende a ser igual, o más fuerte, que la del espectador del siglo XVI. Ocupémonos primero de las posibilidades inmediatas y luego exploraremos otras.

Podemos argüir que la obviedad misma de la cuestión proporciona una evidencia suficiente: es un cuadro de una mujer desnuda y, por tanto, salta a primer plano la respuesta sexual masculina; es un hermoso cuadro de una mujer desnuda y, por tanto, dado el condicionamiento masculino, la respuesta sexual masculina es primaria. Esto es elevar al plano de lo evidente suposiciones que hacemos de manera automática (una vez liberados de la represión); y en algunos terrenos no sería equivocado hacerlo —especialmente en aquellos que deben decidir sobre las posibilidades de rescatar lo que es fundamental en el tema de la respuesta. En segundo lugar, una categoría parecida otorgamos a la intuición. Intuimos la plausibilidad de la lectura sexual, también la intuyen otras personas conocidas y conferimos al juicio validez intersubjetiva. En tercer lugar, recogemos datos de los espectadores y emprendemos una investigación sociológica. Éste es justamente el curso que tienden a seguir quienes dudan de mis afirmaciones (éstas son demasiado apodícticas; tienen un cierto aire de plausibilidad pero no están demostradas). Pero para utilizar tales evidencias necesitaríamos contar con modelos de condicionamiento cultural y psicológico, que nos ayuden a entender la variedad de modos de enseñanza en las escuelas, las diferencias existentes en los rincones oscuros y lejanos de una cultura, y el sobrecogimiento que sentimos cuando al entrar en un museo vemos un cuadro dentro de un primoroso marco dorado tras el cordón rojo escarlata diestramente colocado para impedir el acercamiento (por no decir nada del cristal a prueba de balas).

[23] Hope, 1976, pág. 118; cfr. nota 22. Para un buen relato de los problemas tradicionales de la interpretación de estos cuadros, véase D. Rosand, «Ermeneutica Amorosa: Observations on the Interpretation of Titian's Venuses», en *Tiziano e Venezia*, págs 375-83, con una extensa bibliografía y muchos fragmentos especialmente interesantes del cuarto libro de *El cortesano* de Castiglione (1528).



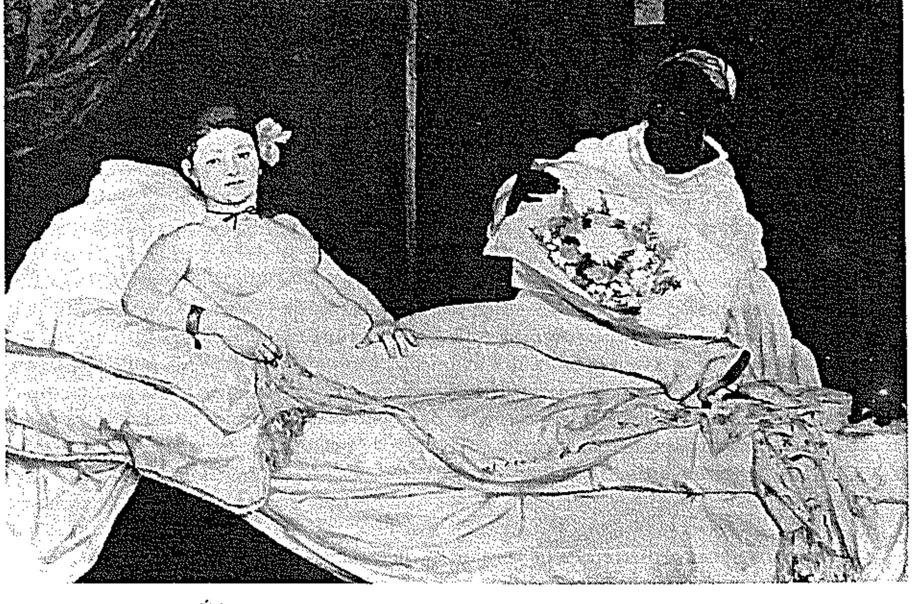
11. Édouard Manet, *Olimpia* (1863). París, Museo del Louvre.

La cuarta posibilidad de evaluar lo que decimos es continuación de los predicados metodológicos e ideológicos en que se basa este libro. Tomamos en cuenta las respuestas enérgicas y las pautas de conducta que podemos discernir y que conocemos por la gente que nos rodea y porque están en nosotros mismos. Esto puede significar que miramos formas más cotidianas de imágenes o formas claras de uso histórico (de una clase que a veces, pero no por regla general, pertenece al arte elevado o ajustado a los cánones estéticos). A continuación buscamos modelos equivalentes o contextos equivalentes procedentes del pasado o dentro del campo del arte, y tratamos de evitar la circularidad.

Retomemos el caso de la *Venus de Urbino*. El cuadro es claramente erótico, aun cuando nuestra percepción de su sensualidad no llegue a manifestarse. Es tanto una perogrullada como un tópico decir que la difusión de los métodos de reproducción —de la fotografía sobre todo— ha hecho que a menudo el impacto experimentado al ver algo por vez primera se convierta con la familiaridad casi en indiferencia. En cualquier caso, desde 1538 las personas nos hemos venido acostumbrando a pinturas todavía más ingenuas, como la *Olimpia* de Manet o las aparecidas en las páginas centrales de una larga serie de revistas (cfr. figs. 11 y 163). Son precisamente las respuestas a estas obras las que no debemos descuidar cuando estudiemos imágenes como la Venus de Tiziano. Incluso ahora, ante un cuadro como éste debemos reprimirnos mucho para no reconocer las consecuencias de la escopofilia [de la raíz de los verbos griegos «skopeo», ver, y «phileo», amar] y el acto de mirar con auténtico deseo. No resulta exageradamente hipotético imaginar cuánto más directa ha de haber sido la atracción de este cuadro en las respuestas sexuales de algunos espectadores del siglo XVI, antes de Manet, antes de *Playboy,* antes de que los métodos de reproducción llegasen a su plenitud, desde las obras impresas a la fotografía. La razón por la que no es una tarea exageradamente hipotética la descubrirá la abundancia de testimonios históricos que este libro dará a conocer. Con esto no queremos decir sin embargo que los espectadores modernos respondan a las pinturas del siglo XVI del mismo modo que los espectadores de aquel siglo, o que las esculturas eróticas indias susciten las mismas respuestas tanto en los occidentales como en los indios. El objetivo es tratar de armar las posibles respuestas y luego estudiar por qué las imágenes despiertan, provocan o producen determinadas respuestas y no otras; la pregunta es por qué la forma muerta despierta conductas que se manifiestan de formas aparentemente tan similares y recurrentes. Pero no nos refugiemos demasiado en nuestra conciencia de los cambios de contexto, ya sea visual o histórico. Es posible, naturalmente, que un hombre asista a la revelación de la forma femenina desnuda sin sentirse sexualmente excitado, pero aun con un cuadro tan antiguo como el de Tiziano sabemos de cierto que no se trata de un descubrimiento casual. Una vez que tales formas son presentadas como pinturas, invitan al espectador a enamorarse locamente del cuerpo representado en el cuadro y a experimentar esos sentimientos de posesión y de fetichismo de los cuales, en tanto dura la contemplación, opta por no escapar.

Ahora bien, el análisis es complicado y difícil. Para comprender las relaciones entre las pinturas del siglo XVI como la *Venus de Urbino* y los sentimientos sexuales de hombres y mujeres, hemos de empezar por ubicarlas en el contexto de una amplia variedad de material relacionado con ellas. Aparte o en ausencia de documentos escritos, las pruebas fenomenológicas son las principales, pero a continuación debe hacerse una necesaria labor de refinamiento y eso incumbe a la selección de las imágenes. Podemos tomar una imagen impresa (cuanto más parecida en composición y color a la imagen problema, mejor) y considerar la fenomenología de la escopofilia y la excitación; pero a este procedimiento hemos de añadir el punto de vista histórico y contextual mientras evaluamos las clases de respuesta que otras imágenes manifiestamente eróticas hayan podido provocar. Para el siglo XVI, por ejemplo, podríamos tomar grabados como los *Modi* realizados a partir de los diseños de Giulio Romano y los *Lascivie* de Agostino Carracci (véanse figs. 168 y 164); pero entonces nos encontramos con una combinación de forma desnuda erótica y de fuerte sugestión sexual (o incluso el acto sexual mismo). Con los desnudos alemanes de la primera mitad del siglo XVI el problema es parecido. Al considerar pinturas como las de los Cranach, también tomamos en cuenta los grabados extraordinariamente eróticos de Sebald Beham y su círculo, en los cuales la orientación genital es posiblemente incluso más palpable que en los grabados italianos y la mirada masculina queda atrapada incluso de manera más directa.

De este modo nos vemos frente a frente con las primeras complejidades del análisis. Pero hay más. Unos problemas desaparecen y otros persisten. Tal vez alguien alegará que estos grabados no son obras artísticas, pero eso está fuera de la cuestión: sean arte o no, suscitan respuestas que no debemos desestimar cuando analizamos obras que *son* aceptadas como arte. Quizás alguien presente la objeción de que las imágenes de los grabados son reproducciones impresas, en papel, en blanco y negro, carentes de las exquisitas modulaciones del color de Giorgione y de Tiziano; pero entonces debe-



11. Édouard Manet, *Olimpia* (1863). París, Museo del Louvre.

La cuarta posibilidad de evaluar lo que decimos es continuación de los predicados metodológicos e ideológicos en que se basa este libro. Tomamos en cuenta las respuestas enérgicas y las pautas de conducta que podemos discernir y que conocemos por la gente que nos rodea y porque están en nosotros mismos. Esto puede significar que miramos formas más cotidianas de imágenes o formas claras de uso histórico (de una clase que a veces, pero no por regla general, pertenece al arte elevado o ajustado a los cánones estéticos). A continuación buscamos modelos equivalentes o contextos equivalentes procedentes del pasado o dentro del campo del arte, y tratamos de evitar la circularidad.

Retomemos el caso de la *Venus de Urbino*. El cuadro es claramente erótico, aun cuando nuestra percepción de su sensualidad no llegue a manifestarse. Es tanto una perogrullada como un tópico decir que la difusión de los métodos de reproducción —de la fotografía sobre todo— ha hecho que a menudo el impacto experimentado al ver algo por vez primera se convierta con la familiaridad casi en indiferencia. En cualquier caso, desde 1538 las personas nos hemos venido acostumbrando a pinturas todavía más ingenuas, como la *Olimpia* de Manet o las aparecidas en las páginas centrales de una larga serie de revistas (cfr. figs. 11 y 163). Son precisamente las respuestas a estas obras las que no debemos descuidar cuando estudiemos imágenes como la Venus de Tiziano. Incluso ahora, ante un cuadro como éste debemos reprimirnos mucho para no reconocer las consecuencias de la escopofilia [de la raíz de los verbos griegos «skopeo», ver, y «phileo», amar] y el acto de mirar con auténtico deseo. No resulta exageradamente hipotético imaginar cuánto más directa ha de haber sido la atracción de este cuadro en las respuestas sexuales de algunos espectadores del siglo XVI, antes de Manet, antes de *Playboy*, antes de que los métodos de reproducción llegasen a su plenitud, desde las obras impresas a la fotografía. La razón por la que no es una tarea exageradamente hipotética la descubrirá la abundancia de testimonios históricos que este libro dará a conocer. Con esto no queremos decir sin embargo que los espectadores modernos respondan a las pinturas del siglo XVI del mismo modo que los espectadores de aquel siglo, o que las esculturas eróticas indias susciten las mismas respuestas tanto en los occidentales como en los indios. El objetivo es tratar de armar las posibles respuestas y luego estudiar por qué las imágenes despiertan, provocan o producen determinadas respuestas y no otras; la pregunta es por qué la forma muerta despierta conductas que se manifiestan de formas aparentemente tan similares y recurrentes. Pero no nos refugiemos demasiado en nuestra conciencia de los cambios de contexto, ya sea visual o histórico. Es posible, naturalmente, que un hombre asista a la revelación de la forma femenina desnuda sin sentirse sexualmente excitado, pero aun con un cuadro tan antiguo como el de Tiziano sabemos de cierto que no se trata de un descubrimiento casual. Una vez que tales formas son presentadas como pinturas, invitan al espectador a enamorarse locamente del cuerpo representado en el cuadro y a experimentar esos sentimientos de posesión y de fetichismo de los cuales, en tanto dura la contemplación, opta por no escapar.

Ahora bien, el análisis es complicado y difícil. Para comprender las relaciones entre las pinturas del siglo XVI como la *Venus de Urbino* y los sentimientos sexuales de hombres y mujeres, hemos de empezar por ubicarlas en el contexto de una amplia variedad de material relacionado con ellas. Aparte o en ausencia de documentos escritos, las pruebas fenomenológicas son las principales, pero a continuación debe hacerse una necesaria labor de refinamiento y eso incumbe a la selección de las imágenes. Podemos tomar una imagen impresa (cuanto más parecida en composición y color a la imagen problema, mejor) y considerar la fenomenología de la escopofilia y la excitación; pero a este procedimiento hemos de añadir el punto de vista histórico y contextual mientras evaluamos las clases de respuesta que otras imágenes manifiestamente eróticas hayan podido provocar. Para el siglo XVI, por ejemplo, podríamos tomar grabados como los *Modi* realizados a partir de los diseños de Giulio Romano y los *Lascivie* de Agostino Carracci (véanse figs. 168 y 164); pero entonces nos encontramos con una combinación de forma desnuda erótica y de fuerte sugestión sexual (o incluso el acto sexual mismo). Con los desnudos alemanes de la primera mitad del siglo XVI el problema es parecido. Al considerar pinturas como las de los Cranach, también tomamos en cuenta los grabados extraordinariamente eróticos de Sebald Beham y su círculo, en los cuales la orientación genital es posiblemente incluso más palpable que en los grabados italianos y la mirada masculina queda atrapada incluso de manera más directa.

De este modo nos vemos frente a frente con las primeras complejidades del análisis. Pero hay más. Unos problemas desaparecen y otros persisten. Tal vez alguien alegará que estos grabados no son obras artísticas, pero eso está fuera de la cuestión: sean arte o no, suscitan respuestas que no debemos desestimar cuando analizamos obras que *son* aceptadas como arte. Quizás alguien presente la objeción de que las imágenes de los grabados son reproducciones impresas, en papel, en blanco y negro, carentes de las exquisitas modulaciones del color de Giorgione y de Tiziano; pero entonces debe-

El ámbito de esta investigación —como ya he señalado repetidamente— abarca todas las imágenes visuales, no sólo el arte. Para entender nuestras respuestas al arte «elevado», necesitamos los testimonios generales y específicos aportados por las respuestas a las imágenes «bajas»[25]. La historia del arte queda, así, incluida en la historia de las imágenes. Hay y siempre ha habido un lugar para la historia de lo que se considera y ha sido considerado como arte, pero no es éste nuestro campo de acción aquí. La historia de las imágenes ocupa un lugar propio como disciplina central en el estudio de los hombres y las mujeres; la historia del arte persiste, ahora un poco descuidadamente, como una subdivisión de la historia de las culturas.

VIII

En el «Prólogo crítico-epistemológico» a su obra de juventud *The Origins of German Tragic Drama* («Los orígenes del teatro trágico alemán»), Walter Benjamin recomendaba un aprendizaje ascético mediante el cual el explorador filosófico huyese del enfoque tanto inductivo como deductivo y se sumergiera en los detalles más insignificantes del asunto: «La relación entre la precisión minuciosa de la obra y las proporciones del conjunto escultural o intelectual demuestra que el verdadero contenido sólo puede captarse si se toman en cuenta los detalles más pequeños del asunto.» Éste era el único modo de salvar los fenómenos, insistía Benjamin de forma platónica. Así fue como se vio impulsado a un enérgico ataque contra la inducción: «El intento de definir las ideas inductivamente —según su alcance— sobre la base del uso lingüístico popular, con el fin de proceder luego a la investigación de la esencia, no puede conducir a parte alguna.» El ataque a la inducción le hizo escoger a R. M. Meyer como objeto de su crítica:

> Así, el método inductivo de investigación estética también aquí revela su habitual coloración lóbrega, pues lo que se trata de ver no es el objeto transformado en la idea sino los estados subjetivos del receptor proyectados en la obra; a esto asciende toda la empatía que R. M. Meyer considera como la piedra angular de su método. Este método, opuesto al que utilizaremos en la presente investigación, «ve la forma artística del drama, las formas de la tragedia o de la comedia o de los personajes de situación, como hechos dados que hay que tomar en cuenta. Su objetivo no es otro que abstraer mediante la comparación de los representantes más destacados de cada género, reglas y leyes conforme a las cuales juzgar el producto individual. Y, mediante la comparación de los géneros, aspira a descubrir principios generales de aplicación para todas las obras de arte»[26].

Dicho así suena muy restrictivo, y puede que gran parte de su argumento parezca válida para el presente empeño. Pero no se piense que ésta es una «investigación estética». Nadie crea que voy a buscar principios generales para aplicarlos a todas y cada una

[25] Esto no excluye que reconocer la canonicidad de algunas imágenes condicione la respuesta de todas las clases.

[26] Benjamin, 1985, pág. 42, donde cita y critica a R. M. Meyer, «Über das Verstandis von Kunstwerken», *Neue Jahrbücher für das Klassische Altertum, Geschichte, und Deutsche Literatur*, 4 (1901), 378.

de las obras de arte (ni siquiera al «arte» en general). De ninguna manera recurriré a los géneros abstractos, por muy acuciantes que puedan resultar las convencionales cuestiones de género y de forma. Pues, si bien me ocupo de fragmentos y procedo a examinarlos minuciosamente como recomendaba Benjamin, también inspecciono el conjunto de relaciones de los hombres con las imágenes que representan figuras humanas a fin de mostrar ciertos aspectos de la conducta y de la respuesta que pueden ser útiles si se comprueba su existencia universal y transcultural.

Son muchos otros, desde luego, los lugares en los que el método inductivo es abandonado a su suerte. Pero el caso de Benjamin es especialmente interesante porque se centra abiertamente en las relaciones entre arte y ciencia en el análisis del arte. El tema de este libro no es, como se verá, el arte por encima de todo. No obstante, sí tiene que ver con las cuestiones estéticas (aunque no con las del campo de la estética filosófica). Nuestra empresa es completamente distinta de la de Meyer, por ejemplo, que Benjamin ha atacado. No se basa, para empezar, en la hipóstasis de ninguna categoría estética; de hecho, se opone a ello con fuerza. Alguien podría suponer ingenuamente que mi método pretende elevar a la calidad de hipóstasis la respuesta o determinadas clases de respuestas, pero nada podría estar más lejos de la verdad. No se propone determinar lo que son o no son las respuestas ni, de hecho, lo que la respuesta es o deja de ser. Tiene que ver con los modos de hablar sobre comportamientos que los espectadores reconocen como propios y sobre las modalidades de conducta y de interacción que no pueden darse sin la presencia del objeto en el que está representada una figura. También tendrá que ocuparse naturalmente de los «estados subjetivos que el receptor proyecta sobre [si es que no dentro de] la obra de arte». Y la empatía, como sucede en el caso de Meyer, igualmente tiene un papel; pero se trata de una empatía rigurosamente fenomenológica que puede o no repetir los ejemplos de empatía histórica y etnográfica recogidos en estas páginas y que más adelante exploraremos desde el punto de vista filosófico e histórico en varios capítulos.

Ahora bien, en los ejemplos apenas esbozados sobre el poder de las imágenes, real o potencial, y su posible incitación de los instintos, ¿no habré mezclado cuestiones emotivas y cognoscitivas? Quizá parezca que he dejado que dos categorías diferentes, una explícita y otra implícita, se traslapen con demasiada facilidad (pues no se ha anunciado que este libro vaya a tratar de los caprichos de la emoción). Aunque gran parte de lo manifestado en estas páginas provocará el desacuerdo del autor de *Languages of Art* («Los lenguajes del arte»), y aunque mi tarea es completamente diferente de la suya, las declaraciones de Nelson Goodman hacia el final de ese libro pueden erigirse como lemas del nuestro:

> La mayoría de los problemas que han estado fastidiándonos pueden achacarse, como ya he sugerido, a la opresiva dicotomía entre lo cognoscitivo y lo emotivo. En un lado ponemos la sensación, la percepción, la inferencia, la conjetura, toda la inspección e investigación enervadas, el hecho y la verdad; en el otro, el placer, el dolor, el interés, la satisfacción, el desengaño, todas las respuestas impensadas, la simpatía y el desprecio. Esto nos impide en bastante buena medida ver que en la experiencia estética *las emociones funcionan cognoscitivamente*. La obra de arte se capta tanto con los sentimientos como con los sentidos. (El subrayado es de Goodman)[27].

[27] Goodman, 1976, págs. 247-48.

Las únicas diferencias son que podríamos sustituir la categoría de «experiencia estética» por algo mucho más amplio (digamos la aprehensión de las imágenes reales) y que nuestra esfera de trabajo sobrepasa los límites de «las obras de arte» para abarcar todas las imágenes. Pero, con el énfasis que pone al final de sus palabras, Goodman hace al menos una concesión en este sentido y el planteamiento general continúa siendo válido. Se trata del párrafo que sigue a su defensa de que «la simbolización [por ejemplo, en el sentido goodmaniano amplio referida a todas las imágenes] ha de ser juzgada fundamentalmente en la medida en que sirva al propósito cognoscitivo» y tras haberse desviado un poco por el tema de la «excelencia estética»:

> Esta subordinación de la excelencia estética a la cognoscitiva nos exige recordar una vez más que lo cognoscitivo, aunque claramente diferenciado de lo práctico y de lo pasivo, no excluye lo sensorial ni lo emotivo; que el conocimiento que el arte nos brinda lo sentimos en nuestros huesos, nervios y músculos tanto como lo captamos con nuestras mentes; que el organismo entero, con toda su sensibilidad y capacidad de respuesta, participa en la interpretación de los símbolos[28]

Me refiero a «la interpretación de los símbolos» en el sentido más lato; éste no será un libro sobre hermenéutica.

Si pensamos una vez más en los ejemplos iniciales, aún seguimos sin hallar respuesta a estos problemas: ¿qué credibilidad puede concederse a unas historias tan claramente increíbles?; ¿en qué sentido pueden las imágenes tener la eficacia que en ellos se les atribuye y cómo podemos hablar de esa eficacia?; ¿qué nexos unen los cuentos de alcoba con las respuestas a imágenes consideradas eróticas, o la imagen poderosamente confortante con el refinamiento de la sensibilidad emocional por medio de la concentración? Estos lazos tienen que ver con la excitación y elevación que puede provocar la pintura (y también la escultura aunque éste, como veremos, es un caso ligeramente distinto). A la excitación y elevación sigue toda una gama de efectos peculiarmente sintomáticos. ¿Por qué, cómo y en qué sentido que aún sea comprensible para nosotros? Naturalmente, no se trata sólo de la excitación sexual o la elevación meditativa. En los capítulos que siguen consideraré casos de incitación al llanto, a la acción militante, a seguir causas, emprender largos viajes, elaborar imágenes parecidas a las que nos han conmovido profundamente, destruir la que nos molesta, como si en el hecho mismo de su destrucción reconociésemos el poder de la imagen. Sin entrar en teorías de la representación, debemos considerar cómo llegan las imágenes a funcionar así. Pero he comenzado con ejemplos concretos porque son ellos los que más vivamente plantean las siguientes preguntas: ¿por qué preterimos las pruebas que testimonian la efectividad y la capacidad de provocación de las imágenes?; ¿cómo podemos hablar de estas cuestiones?; ¿por qué nos excita el cuerpo sin vida de una imagen y qué presuponemos cuando no estamos frente a él? Éstas son las preguntas de las que nos ocuparemos a continuación.

---

[28] *Ibid.*, pág. 259.

2
El Dios en la imagen

> 276. Para mí sería muy natural describir la fotografía con estas palabras: «Un hombre de cabello oscuro y un niño rubio peinado hacia atrás están de pie junto a una máquina.» Así describiría la *fotografía*, y si alguien dijese que lo que mis palabras describen no es la fotografía sino los objetos que probablemente fueron fotografiados, yo podría decir que en la foto parece *como si* el cabello hubiese sido de ese color.
>
> 277. Si se me pidiera que describiese la fotografía, lo haría en estos términos.
>
> LUDWIG WITTGENSTEIN, *Comentarios sobre el color*

En las escarpadas laderas del desfiladero de Alzou, en la aldea de Rocamadour, en Quercy, hay una imagen muy venerada de la Virgen (fig. 12). Cierta compañera mía de profesión realiza un largo viaje para visitarla, al igual que muchos peregrinos lo han hecho desde la Edad Media hasta la época moderna. Algunos van con el objeto de llegar específicamente a Rocamadour; para otros, esta ciudad es un alto en el camino hacia el gran santuario de Compostela. Mi compañera no acude con la esperanza de curarse de ninguna enfermedad, pero ¿pensará acaso como decenas de miles de personas antes que ella que obtendrá algún beneficio por aproximarse a la pequeña estatua de Nuestra Señora de Rocamadour? No va con la intención de orar allí sino quizá para ver qué tiene la imagen que la ha hecho tan famosa, o tal vez porque muchas otras personas han ido ya. No lo sabemos; no podemos descifrar con exactitud sus motivos. Todo lo que podemos hacer es permanecer alertas a la atracción de la imagen. Y por eso mi compañera realiza el arduo viaje y se abre paso entre la muchedumbre que se agolpa en la sencilla capilla donde está alojada. Todo lo que encuentra —o eso cree—

12
Imágenes que excitan el deseo

Si el psicólogo nos dice, «Hay personas que ven», podemos preguntarle: «¿A qué llama "personas que ven"?» La respuesta tendría que ser: «Personas que se comportan así y así en tales y tales circunstancias.»

WITTGENSTEIN, *Comentarios sobre el color, I.88*

Cette femme n'est pas une créature, c'est une création.

FRENHOFER en la edición de 1837
de *Le chef d'oeuvre inconnu* de BALZAC

Cette femme n'est pas une création, c'est une créature!

FRENHOFER en la versión por entregas de 1831
de *Le chef d'oeuvre inconnu* de BALZAC

¿Qué ocurriría si cada mirada consciente encerrara una carga deliberada de deseo? ¿Y si el deseo de contemplar una representación fuera como el deseo de contemplar el original; y el impulso de hacerlo fuera masculino, por lo menos en Occidente? ¿Qué conclusiones extraería de ello el estudioso de la respuesta ante las imágenes?

Supongamos que se trata de una cuestión de posesión; pero en ese caso, ¿se trata de una tendencia a poseer lo que está representado o la propia representación? Si pensamos sencillamente en términos de significado y de signo, menospreciamos el alcance

---

Epígrafe: véase el brillante ensayo de Charles Rosen en *New York Review of Books*, 17 de diciembre, 1987, acerca de las repercusiones de este cambio y de otros en las distintas versiones de la historia de Balzac, así como acerca del problema de la revisión romántica en general.

del ansia por dominar y poseer. Precisamente a este respecto se plantea la orientación de género. Si nos centramos exclusivamente en el significante, entramos en el reino del fetichismo y el punto de vista semiótico es inadecuado. Pero ¿a qué se debe el carácter central de la posesión? A que la posesión de lo que se encuentra representado constituye la base erótica del verdadero entendimiento. La investigación hermenéutica siempre reside en la represión y en la perversión del deseo; los objetos del entendimiento siempre están desnudos. Una mirada prolongada tiene connotaciones fetichistas, tal como ocurre, sin lugar a dudas, cuando se sostiene el objeto que significa. Cualquier digresión sobre lo que no es el cuerpo en sí mismo ni un entendimiento puro y simple, es un intento de erotizar lo que carece de significado. Por ejemplo, la necesidad de explicar la forma y articular la disposición de los colores nos acerca a una pornografía aceptable del discurso. Pero eso no significa que en la forma, color o cualquier otro aspecto que asemeje la representación a lo representado, no hallemos la ubicación exacta de un deseo y de una respuesta particulares; ni que todas las expresiones o todos los síntomas de la respuesta se basen directa, estricta e inmutablemente en la apariencia de la representación.

En este caso, el problema consiste en teorizar una historia que se ha convertido —si no lo fue siempre— en ideología humana. Nada estaría pues dicho aún si se tratara de una historia parcial[1]. La primera cuestión de método dimana de una pregunta de esas que dan por supuestos los condicionantes masculinos (o la inexorabilidad de la postura del investigador como punto culminante) en toda conversación sobre imágenes que excitan el deseo. Si en Occidente el punto de vista predominante es el masculino, es porque a través de ojos masculinos se ha poseído o expresado el deseo de poseer a las mujeres. Pero ante esta afirmación ¿podemos prescindir de otros problemas cruciales y apriorísticos? Responder afirmativamente sería demasiado fácil, aunque en ningún caso ilógico dada la historia de la respuesta.

En el capítulo 1, me referí a interpretaciones de cuadros como la *Venus de Urbino* de Tiziano y de grabados como *La Sagrada Familia con Santa Ana* de Hans Baldung Grien, calificándolas de represivas porque eludían las respuestas más directas e inmediatas atribuibles a las personas que escribían acerca de ellos. No significa eso que las interpretaciones no fueran válidas, sino sencillamente que hacían caso omiso de la respuesta, excepto de la más remota e indirecta. Ello puede deberse, en efecto, a que el proyecto actual consiste en desarrollar nociones de interpretación que impliquen una respuesta más profunda de lo habitual. Pero, en realidad, el proyecto es mucho más sencillo: consiste en desarrollar un modo de discurso acerca de la excitación mediante imágenes basada en las relaciones generales entre imágenes y personas y en la cognición —no en el condicionamiento. Si llegamos a la conclusión de que lo único destacable de las respuestas sexuales postuladas en el caso del cuadro de la *Venus de Urbino* es que eran fruto de condicionantes y determinantes masculinos, así como de la posesión por parte del varón, el proyecto se vería globalmente amenazado. Pero incluso este caso, si

[1] Por este motivo, poco aportaría explicar la larga historia del uso de cuadros para fines eróticos privados. Desde el uso de Tiberio de «los cuadros más lascivos» en las habitaciones en las que celebraba sus orgías y la instalación del cuadro de Parrasio en el que Atalanta «gratificaba a Meleagro con su boca» (Suetonio, *Tiberius*, 43-44) hasta nuestros días son innumerables los casos del uso sugestivo, terapéutico y auxiliador de las imágenes, de clase tanto superior como inferior, y todo el mundo está al corriente de ellos.

lo admitimos, ilustraría el tema de la represión; pues no podríamos explicar por qué evitamos de forma persistente, destacable y totalmente imperceptible las interpretaciones que niegan la importancia fundamental de aquellos aspectos de la imagen relacionados con la sexualidad. La cuestión no se limita al deseo, sino a la incapacidad de percibir que surge del reconocimiento de la eficacia. Reprimimos negando de forma tácita pero atormentada el potencial y la eficacia de las figuras.

Un punto clave de este libro es la fusión y sustitución de imagen y prototipo. Pero cuando se abordan las respuestas ante imágenes que parecen ser algo más que simples imágenes, es decir el cuerpo o el objeto o la cosa que representan, se hace patente el problema de la posesión. En este capítulo no pretendo, de ningún modo sustancial ni explícito, hablar del inevitable fetichismo *comercial* que aparece con la necesidad de poseer el cuadro propiamente dicho o el cuadro de algo —por ejemplo, el cuadro de un frutero. Lo que pretendo es hablar del deseo que puede surgir, o no surgir, de un intento o una ilusión de poseer el cuerpo representado en el cuadro o incluso el cuadro o la escultura en sí. El deseo puede proceder también de estos últimos, pero en cualquier caso debemos ser conscientes del impulso de comprender, poseer y dominar. La pregunta esencial no es saber si el entendimiento precede a la posesión, sino si necesitamos poseer para entender. Tal vez no pasemos por todas las etapas y es probable que la frustración haga acto de presencia. Si retomamos la cuestión de la fusión y postulamos la posesión como algo masculino, la afirmación de que todas las miradas occidentales proceden de ojos masculinos adquiere cierto sentido, que provisionalmente podemos aceptar, antes de proponer los calificativos adecuados necesarios y potenciales.

La trayectoria entre la represión y la fusión recorre un tortuoso camino jalonado de imágenes vivientes. Aquí encontramos numerosos ejemplos de respuestas condescendientes y cómplices o claramente reacias ante las imágenes que supuestamente están vivas o son capaces de comportarse como si lo estuvieran, de una forma impresionante, inesperada y milagrosa. La madera muerta no sólo actúa milagrosamente, trainando su materialidad inmanente, sino que se convierte en carne vulnerable, sensible, emotiva y compasiva. Hemos visto imágenes de la Virgen, Madre de Cristo, que cobraban vida y ofrecían su pecho suave para aliviar las heridas de monjes y, a veces, de monjas; y San Bernardo (que escribió uno de los comentarios más coherentes sobre el libro más erótico de la Biblia, el *Cantar de los Cantares*) tuvo una celebrada visión en la que recibió en la boca un chorro de leche procedente del pecho de una estatua de la Madre y Prometida de Cristo con la cual él, como otros muchos, identificaba a la atractiva amante de Salomón.

Las implicaciones psicosexuales de la mayoría de estos ejemplos son evidentes. En verdad, parece especialmente fácil evaluar desde esta perspectiva la situación a finales del siglo XX. La Virgen encarna la combinación más perfecta posible de amor materno y de sexualidad juvenil. Era la bella hermana y esposa del *Cantar de los Cantares* y la madre que podía aplacar la cólera de su Hijo y juez recordándole los pechos que le alimentaron de niño[2]. Todos conocían estas facetas de la Virgen y, por ende, se convirtió en

[2] Véase, por ejemplo, el texto atribuido a Germán de Constantinopla en *PG*, 98, col. 3999 y el de Arnaldo de Chartres, en *ibíd.*, 199, cols. 1725-26 (adaptado en *Speculum humanae salvationis*, cap. 12). Knipping, 1974, págs. 263-75, ofrece un estudio muy esclarecedor basado en material reciente extraído de textos fundamentales como estos.

el foco de un gran atractivo sexual. El deseo sexual dirigido a mujeres de este mundo se desplazó convenientemente hacia ella[3]. No sería complicado analizar todas estas manifestaciones del deseo por una imagen atendiendo al aspecto psicológico y erístico de las relaciones de género, pero si enfocamos así la cuestión, probablemente caigamos en el anacronismo. Podemos neutralizar este anacronismo si no perdemos de vista que nuestra capacidad de expresar cualquier cosa en este ámbito se circunscribe al punto de vista masculino. Pero no podemos prescindir del anacronismo si queremos aproximarnos a los términos propios de la cognición. De este modo, llegamos a la frontera clásica de los intelectualistas: ¿Cómo podría un historiador o etnógrafo responsable declarar algo sin renunciar a los abundantes términos que rodean el objeto de su investigación, pero que están ligados a una cultura concreta? Precisamente éste es el punto de intersección entre la cuestión del género y el círculo vicioso de la hermenéutica. Me ocuparé de ello más adelante, ahora veamos qué otros elementos entran en juego.

Si pensamos en los ejemplos de imágenes que cobraban vida, recordaremos que la relación que se establecía con ellas siempre surgía como resultado de miradas intensas procedentes de un devoto en oración, o de cualquier otro tipo de devoción constante; en otras palabras, de la fetichización de una pintura o escultura. En muchos casos, la imagen cobraba vida porque la persona que la contemplaba quería que así fuera. Esta intencionalidad justifica plenamente una psicología del comportamiento ante las imágenes, pero debemos aspirar a pasar de una psicología cultural a una descripción más general de las formas de un deseo que existe, sin lugar a dudas, porque la interacción se efectúa precisamente con un objeto figurativo (y no con un hombre o una mujer). Y, por ello, es importante saber hasta qué punto el deseo depende de lo que representa la imagen o procede sencillamente del intento de aprehender las consecuencias de representar un objeto o de hacer una figura a partir de él. Cuando hablo de figura me refiero a la noción en su sentido más amplio, sin limitarla a la representación antropomórfica, excepto en casos muy concretos.

I

«El domingo antes de la Pascua de Resurrección trasladaron el icono milagroso de la Virgen de Vladimirskaya del Monasterio de Oransky a nuestra ciudad», recuerda Gorky hablando de sus días de juventud (justo antes de iniciar su aprendizaje de pintor de iconos).

> Probablemente me castigaría, marchitando mis brazos, por llevarla con las manos sucias. Yo amaba a la Virgen... y cuando llegó el momento de besarla, posé mis trémulos labios en su boca, sin fijarme cómo lo hacían los adultos. Un brazo vigoroso me arrojó contra la esquina, cerca de la puerta... ¡Estúpido! dijo mi maestro en un tono de ligero reproche... Durante varios días aguardé como si cumpliera condena. Primero había asido a la Virgen con las manos sucias, luego la había besado como no debía... Pero parece que la Virgen perdonó mis pecados involuntarios[4].

[3] Ilustrado, tal vez, por historias de monjes y de novicios como las relatadas en el capítulo 11, sección IV y en la sección II del presente capítulo.

[4] M. Gorky, *My Apprenticeship*, traducido al inglés por M. Wettlin, Moscú, 1932, págs. 161-164.

Gorky respondió de forma equivocada ante la imagen de la Virgen. Se comportó con ella —con impetuosidad y falta de madurez— como si fuera una mujer mortal, como las que él conocía, y no un ser divino incognoscible. Como si fuera una persona y no un objeto: el «pecado» de Gorky fue actuar espontáneamente en consecuencia. El pecado fue involuntario (un término clave en este contexto) dada la fuerza extraordinaria de su condicionamiento. Cabe suponer que, como cualquier otra persona de su cultura, Gorky estaba acostumbrado a pensar en la Virgen como en la más hermosa de todas las mujeres y, por ello, en lugar de besarla castamente, le dio un beso más íntimo, incluso lascivo; o tal vez, para tomar el condicionante más fuerte, como si fuera una madre. Porque la Virgen ha sido por los siglos de los siglos la mujer más hermosa de la Tierra y el ejemplo por excelencia de madre. Además, la imagen era milagrosa, por lo que podía cobrar vida, podía ser de carne y hueso, sensual y hermosa, es decir capaz de excitar el deseo del joven Gorky hasta incitarle a besarla en los labios. Consideremos brevemente otras consecuencias de este acto «involuntario».

Gorky sintió el impulso de besar la imagen de la Virgen de la forma en que lo hizo porque una serie de condicionantes le llevaban a contemplar a las mujeres de una determinada manera, especialmente a las mujeres hermosas. Pero lo fundamental en este episodio es que si actuó así fue porque percibía la imagen de Nuestra Señora de Vladimir como un ser mortal (y no como la imagen de la Virgen generalizada en el cuadro); por ello reaccionó ante ella como si estuviera viva y cedió ante las pasiones —incluidas las sexuales— que normalmente despiertan las personas. No pretendo defender aquí las imágenes consideradas reales ni ayudar implícitamente a determinar qué tipos de formas pueden considerarse reales (pues esta tarea corresponde al ámbito de la psicología del conocimiento). Lo único que afirmo es que, si contemplamos una imagen como algo vivo, somos capaces de responder ante ella como si se tratara de una persona real (o nos vemos inclinados a hacerlo, o nos reprimimos si no somos lo bastante jóvenes, ingenuos y ardientes, como Gorky).

Todo esto está muy bien; pero ¿qué decir del argumento según el cual este tipo de respuesta es ante todo —si no exclusivamente— masculino? La ontología del cuadro religioso y el inmenso poder de los condicionantes mentados parecen indicar lo contrario. ¿Existe alguien en Occidente que no pueda indicar reacciones ante la Virgen, Cristo o los santos, resultado de considerarlos reales (y, por consiguiente, mortales)? ¿Quién ignora que las mujeres responden de un modo afectivo y sexual ante hermosas imágenes de la Virgen y de María Magdalena? Ante la falta de informes similares al suministrado por Gorky, es cierto que no podemos mostrarnos seguros de las posibles respuestas de las muchachas ante las imágenes de la Virgen; no sabemos si habían aprendido a besarla como no debían. Pero, de la misma manera que *suponemos* que no habrían cogido la imagen con las manos sucias, damos por sentada la fuerza del estereotipo de que eso no debe hacerse y el extraordinario dominio del modo masculino de percibir a las mujeres, hasta el extremo de que las mujeres al igual que los hombres sienten deseo ante la belleza convencional o ante un desnudo convencionalmente seductor.

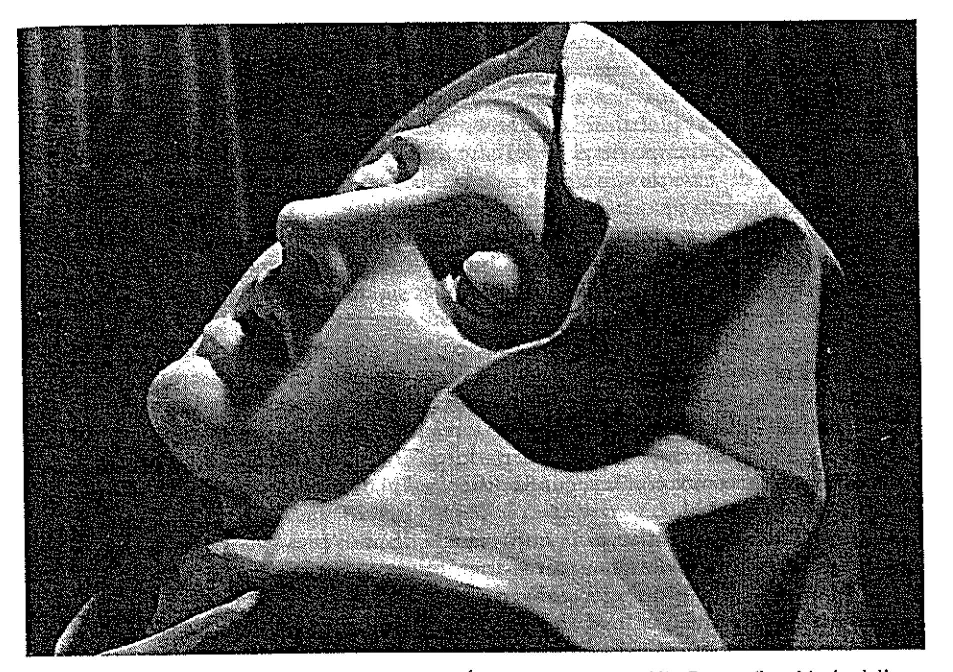
En cualquier caso, todo esto quedaría perfectamente explicado en una teoría adecuada sobre las formas de mirar o, mejor aún, en una basada en la particular orientación de género de todas las miradas occidentales. Además daría cuenta de los casos más claros, como el relatado por Cesáreo de Heisterbach, en el cual el abrazo de

«Nuestro Señor Jesucristo, Esposo de toda la Iglesia, tornó en paz la confusión de una monja que sentía una fuerte tentación»[5]. Pero cuando, ante cuadros como la *Venus de Urbino* o la *Olimpia* de Manet, o ante cualquier representación de un cuerpo femenino según los cánones visuales del erotismo convencional del varón, nos encontramos con casos de deseo femenino, la cuestión se complica. No se trata sencillamente de que las convenciones pasen a ser también femeninas. Tendremos que recurrir a otra teoría de la posesión, en la que la idea de la posesión del cuerpo de la mujer por parte del varón contemple la posibilidad de excitación sexual por parte de la mujer. Pero una teoría de esta índole sería parcial. El elemento androgénico de la argumentación no explicaría completamente que la simple contemplación de la imagen (y no sencillamente imaginar el cuerpo como si estuviera presente) forma parte de la intencionalidad del deseo. Y no sólo el acto de mirar, sino la fuerza de la combinación de dicho acto con la presencia constante de la figura, una presencia que no se desvanece a menos que nos alejemos de ella. Este intercambio global es el que provoca y constituye el producto mismo del deseo.

Pero no debemos dar por zanjado el problema de las relaciones entre convenciones y deseo. Vasari narra la historia de un ciudadano florentino que un día acudió al inteligentísimo pintor de marionetas Toto del Nunziata y le encargó una Madona modesta que no incitara deseo. Así que Toto le pintó una Madona con barba. Es cierto que Vasari relata también la historia de otro hombre (un simplón, según Vasari) que le pidió a Toto «un crucifijo para el verano», y este le pintó uno en pantalón corto[6]. Pero el relato de la Madona recatada tiene consecuencias que superan la de una simple broma. En primer lugar, hace hincapié en lo que ya sabemos: que una imagen de la Virgen puede tener tal atractivo que excite el deseo. En segundo lugar, nos previene del temor que puede causar dicho deseo —un temor (como veremos) que no surge sencillamente de la necesidad de separar lo profano de lo sagrado. Y, en tercer lugar, acentúa, implícitamente pero con una fuerza considerable y concisa, el poder de los convencionalismos en la evocación del deseo.

La Virgen, como todos sabían, era una mujer hermosa (desde los albores de la era cristiana así se había representado), y por tanto debía ser contemplada como tal. El único modo de representarla era, pues, según los cánones vigentes de belleza femenina, una mujer que se parecía tanto a la prometida de Salomón que no cabía sorprenderse de la afirmación de que la Virgen era demasiado lasciva —por lo menos a los ojos de los mojigatos y libertinos. Además, dado que su castidad estaba fuera de toda duda, ¿cómo es posible responder ante ella como tal, cuando su aspecto invita a una reacción totalmente opuesta? Por supuesto, el que la religión fomentara el amor y adoración por la Virgen fustigaba, en cierto modo, el despertar de estos sentimientos. Bajo este prisma, tal vez resulte difícil distinguir entre amor erótico y amor espiritual (y todos estarán de acuerdo en la perfecta ilustración de este hecho en la *Santa Teresa* de Bernini (fig. 151) o en su *Beata Luisa Albertoni*). Pero esta distinción es casi imposible de establecer cuando la Virgen es un modelo vivo de belleza. El problema retorna una y otra vez a la historia del arte.

Por consiguiente, debemos admitir en todo ello la enorme fuerza de la convención.



151. Gianlorenzo Bernini, *Santa Teresa y el Ángel*, detalle (1645-52). Roma, Sta. Maria della Vittoria.

Reconocemos la existencia de sensibilidades distintas en culturas distintas. Al parecer los chinos calificaron de repugnantes las primeras imágenes que vieron de Cristo crucificado, y las imágenes de santas que llevaban consigo los misioneros les parecieron ofensivas por tener los pies grandes[7]. Existen más historias similares procedentes de otras culturas, por ejemplo una del antiguo Irán[8]. Un hombre sentía una pasión ardiente por la imagen de una copera (supuestamente la de Shirin, amante del Rey Abarwiz) que se hallaba en la Gruta de Tâq i Bustân, en el extremo oeste del famoso monte de Bisutun, cerca de Kirmanshahan; así que le rompieron la nariz para que no tuviera el mismo efecto sobre otras personas.

Pero lo convencional no constituye una razón explicativa suficiente; es más, plantea por lo menos dos problemas. En primer lugar, por mucho que reconozcamos el ca-

[5] Cesáreo, *Dialogus*, dist. 8, cap. 16. Cfr. capítulo 11, sección IV.

[6] Vasari-Milanesi, 4, 535-36 (en *Life of the Ghirlandai*).

[7] *The Travels and Controversies of Friar Domingo Navarrete, 1618-1686*, ed. J. S. Cummins, Cambridge, 1962, 1, pág. 162, n. 1. Cfr. G. de Magalhaes, *A New History of China*, Londres, 1688, pág. 103.

[8] Véase P. Schwarz, *Iran in Mittelalter nach den arabischen Geographen*, Leipzig, 1921, 4, pág. 488, donde cita a Kazwini e Ibn Rusta. Para más detalles acerca de las esculturas sasánidas y de su localización, véase W. Barthold, *An Historical Geography of Iran*, traducido al inglés por S. Soucek y editado por C. E. Bosworth, Princeton, 1984, págs. 195-97. También encontramos una breve referencia a esta historia en Kris y Kurz, 1979, pág. 72. Cfr. el ataque perpetrado en 1972 contra la *Piedad* de Miguel Ángel (discutido en el capítulo 14, sección VI), en el cual la nariz parece haber sido uno de los objetivos especialmente elegidos.

rácter patriarcal de nuestro pensamiento, no despeja adecuadamente la sospecha de que algunas convenciones están más generalizadas que otras; y ¿en qué momento, la convención abandona lo particular e histórico del contexto para pasar a las formas de cognición inclusivas y globales? Un protocolo de los archivos de Estrasburgo del 25 de abril de 1511 (poco tiempo después del caso de Toto del Nunziata) cuenta que el Consejo se ocupaba del caso de «Jost, pintor de la Oberstrasse» que pintaba «cuadros escandalosos de la Virgen» ; y que decidieron enviar a alguien que supiera de arte para que viera los cuadros; y que si opinaba que los cuadros eran escandalosos y mostraban el pecho desnudo de la Virgen, se le prohibiría a Jost que siguiera pintándolos[9]. Al leer este incidente, como otros similares en la historia del arte europeo, sólo nos queda afirmar que admitimos la teoría de que en Occidente todo acto contemplativo expresa un deseo masculino (o el temor de este deseo) o lo convertimos en algo específico de una cultura observándolo desde una perspectiva más general. Así pasamos de un tímido reconocimiento del contexto, de una especificidad espacial y de la estructuración convencional del condicionamiento a la tarea más compleja que consiste en inducir una teoría más general, pero más libertadora. Tratemos de sacar algo en limpio de todo esto (y empecemos con la segunda dificultad planteada por el argumento del convencionalismo).

Por mucho que defendamos la importancia de unos pies pequeños en el contexto sexual chino, o de otras características anatómicas en otros lugares, sería totalmente inútil ignorar la dimensión psicosexual de unos pechos desnudos de mujer o de los genitales masculinos o femeninos en todas las culturas. Los límites exactos de la resonancia de los pechos en la psicopatología de la vida cotidiana tal vez varíen de una cultura a otra, pero la variación es mínima sin que se descarte la posibilidad de puntos de intersección. Lo mismo ocurre con la resonancia sexual. Para las mujeres esta resonancia puede ser distinta de la de los hombres o quizá no; pero, una vez más —dejando de lado el aspecto maternal— debemos postular los tipos de deseo que puede provocar en la mujer la conciencia de las implicaciones sexuales de su pecho para los hombres. Y lo mismo ocurre con otro tipo de representaciones del cuerpo, especialmente las que parecen ofrecer un cuerpo abierto o disponible, o que jocosamente invitan al espectador a buscar los órganos sexuales.

Puede ocurrir en realidad que toda la representación occidental (y sospecho que en la mayor parte del mundo) tenga determinantes patriarcales, ya que es evidente que el cuerpo de la mujer presenta con más frecuencia matices sexuales que el cuerpo del varón; pero esto no afecta en nada al punto de vista general que aquí exponemos. Existen, por supuesto, algunos tipos de representaciones del cuerpo masculino que muestran los órganos sexuales y, por consiguiente, incitan interés sexual o temor. No existe motivo alguno para sugerir que imágenes como la del Niño Jesús desnudo sólo podían haber resultado perturbadoras en la Europa católica o de la Contrarreforma. Lo mismo se aplicaría a desnudos de sátiros o de Hércules —aunque no se discute que algunas personas se mostraran más inquietas que otras. Pero no olvidemos los elementos de la sexualidad que se esconden detrás de una compleja indiferencia.

[9] Citado en C. Koch, «Über drei bildnisse Baldungs als künstlerische Dockumente von Beginn seines Spätstils», *Zeitschrift für Kunstwissenschaft*, 5 (1975), 70, de H. Rott, *Quellen und Forschungen zur sudwestdeutschen und schweizerischen Kunstgeschichte*, 3. 1: *Der Oberrhein*, Stuttgart, 1935, pág. 227.

Pero, incluso si nada de esto fuera cierto, incluso si tuviéramos que insistir en que el deseo no tiene razón de ser en cuadros considerados feos (o representaciones de personas consideradas feas) y en que la fealdad no es sencillamente un asunto de convenciones, sino algo totalmente relativo, todo ello no modificaría la trayectoria general de este argumento. Su objetivo no consiste en definir con precisión aquello que excita el deseo y aquello que no lo excita, ni fijar normas y criterios específicos para establecer esta distinción; antes bien, en examinar los ejemplos históricos de la respuesta real y descubrir de qué manera estos ejemplos ilustran los modos de cognición y los modelos de comportamiento que llevan a desear una imagen. Para ello, no basta con seguir nuestro recorrido histórico, sino que debemos considerar más detalladamente de qué forma interviene la mirada en la excitación del deseo. He afirmado que cuando percibimos el cuerpo como algo real y dotado de vida (o cuando deseamos percibirlo como algo real y vivo o reconstruir formas para obtener un resultado similar), investimos al cuerpo de vida y respondemos ante él como tal. Cuando, *mutatis mutandis*, reaccionamos ante una imagen como si fuera real, ya no estamos en presencia de un simple significante sino del significado real. Entonces, al percibir el cuerpo como algo real y vivo, somos capaces de desearlo. Aducir que todo depende del contexto equivaldría a eludir la definición de lo que parece ser real o estar vivo y de lo que no lo parece, en una cultura o en un contexto particular; y a sugerir que existe una relación cognoscitiva entre mirar y dotar con vida: entre mirar intensamente, sin quitar los ojos, con concentración y deleite, por una parte, y posesión y deseo, por la otra. El argumento basado en el convencionalismo pasa a ser irrelevante por insuficiente, aunque no por erróneo. Sólo es, como ya he mencionado, una parte de la historia.

Kris y Kurz comentan acertadamente que la historia de la escultura de Shirin es «destacable en dos aspectos; el hombre que ofreció su amor a la estatua no era el único que creía que estaba viva, sino que también lo creían aquellos que la mutilaron para evitar que otros se enamoraran de ella», pero no pensemos erróneamente que se trata de un relato sobre la naturaleza convencional del atractivo sexual[10]. Es mucho más que eso. Demuestra de qué forma identificamos la respuesta que surge de la percepción del cuerpo representado en la imagen; y de qué manera, alterando el objeto fetiche, logramos vencer el deseo. Lo importante, por supuesto, es la tautología de que el deseo provocado por la contemplación de una imagen no es sencillamente una cuestión de deseo por una determinada combinación de rasgos faciales, piernas largas, cuello esbelto o músculos desarrollados, sino una cuestión de deseo ante la contemplación de una imagen.

II

Al hablar de convención y condicionamiento debemos referirnos a horizontes de expectación y a umbrales de vergüenza, es decir a los límites de lo que es privada y socialmente aceptable a la hora de representar lo sexual y lo sensual[11]. Sólo entonces po-

[10] Kris y Kurz, 1979, pág. 72.

[11] Como E. de Jongh explica con tanta brillantez en su artículo sobre el simbolismo erótico y los límites de la vergüenza durante el siglo XVII en los Países Bajos (De Jongh, 1968-69).

dremos pasar a evaluar las relaciones entre el deseo y la percepción individual de la transgresión de fronteras y límites. Como ya sabemos, en ocasiones estos límites pueden alejarse o acercarse; el deseo individual puede surgir tanto del sentido sustancial de transgresión como de la conciencia de estar en una situación extrema. En pocas palabras, parece que es totalmente imposible analizar el deseo desde este punto de vista, dada la variabilidad de las fronteras sociales y la idiosincrasia de las personales. Pero buscar algo más general implica caer de nuevo en situaciones específicas procedentes del pasado; incluso el psicólogo que estudia casos de deseo provocado por imágenes tendrá que analizar, en primer lugar, el contexto y los condicionantes —ya que sus ejemplos dependerán íntegramente de las relaciones entre espectador/contexto y convención representativa.

Estas son las disposiciones que aceptamos al centrarnos, como de hecho debemos hacer, en casos históricos. Las aceptamos porque parecen inequívocas y porque no vienen al caso de los argumentos del presente libro. Mucho más importante por el contrario, al igual que ocurre en la mayoría de los escritos históricos, es la ausencia constante de voces femeninas auténticas. La historia se ha construido haciendo caso omiso, de forma un tanto agresiva, de los informes femeninos, ignorándolos deliberadamente para convertirla así en una estructura de poder masculino. Pero es posible admitir todo esto y mantener la esperanza de que surja un factor inesperado. En algunos casos, incluso podemos ir más allá de estas condiciones necesarias. Consideremos el caso ilustrado en una de las calumniosas novelas escritas por Girolamo Morlini en 1520[12]. Por una vez, encontramos algo acerca de una respuesta específicamente femenina, aunque sea expresado en boca de un hombre, tenga una carga de *escopofilia* innegable y se base tanto en un género literario en boga como en la hipótesis de que el varón se complace ante el descubrimiento del deseo femenino (el libro de Morlini saca el máximo partido de este aspecto). También podemos leerlo íntegramente bajo este prisma, pero aunque la cuestión del deseo que surge de una mirada debe seguir siendo problemática y polémica, en otro aspecto la cuestión no presenta duda alguna.

Una tarde, una mujer, cuyo esposo se encontraba ausente, salió para ir a la iglesia, pues confundió la luz de la luna llena con la luz del alba. Pero cuando llegó a la plaza del mercado, ante la estatua del desnudo masculino «intentum arcum habens», se sintió de pronto invadida por añoranza de su marido. Amontonó rápidamente unas piedras y trepó sobre ellas para besar a la estatua; pero cuando sintió «erectus ille priapus» contra su cuerpo, sucumbió a una pasión tan fuerte que se desnudó y copuló con la estatua. Su lujuria fue tal que no consiguió separarse de ella y así permaneció unida a la estatua hasta que, a la mañana siguiente, la multitud se concentró en la plaza para contemplarla[13].

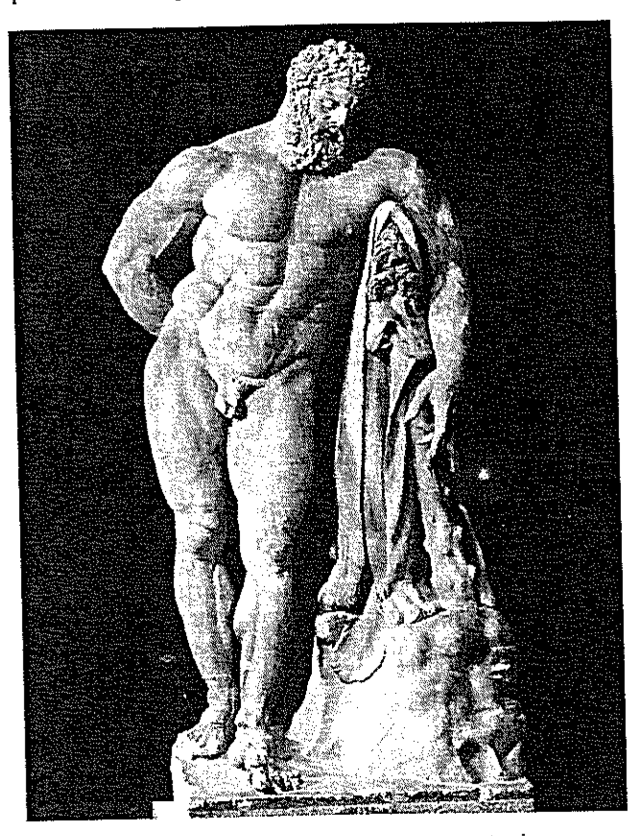
Todo eso fue —o debió de ser— muy excitante, en particular para los lectores varones a los cuales iba destinado sin lugar a dudas el relato. Existen, en efecto, otros detalles en la historia de Morlini todavía más explícitos y que demuestran, aún más si

[12] *Morlini novellae*, Joan Pasquet de Sallo, Nápoles, 1520. La edición utilizada aquí es *Hieronymi Morlini Parthenopei, Novellae, Fabulae, Comoediae: Editio tertia, emendata et aucta*, París, 1855. Véase en el «Avant-propos» un resumen muy útil de las ediciones anteriores, de las piratas y de todas las demás.

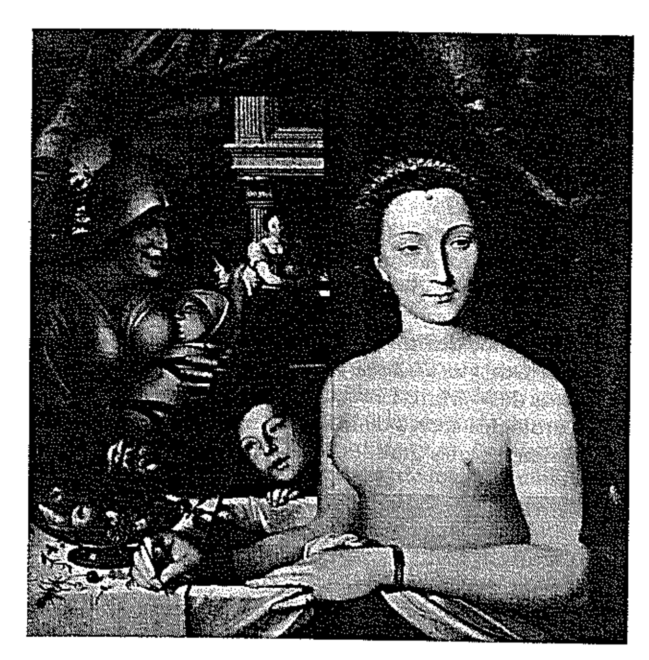
[13] Morlini, ed. 1855, págs. 158-59.

cabe, el género pornográfico al que pertenece. Sin embargo, tampoco esta vez se trata de un problema eminentemente de género; ni siquiera, por muy interesante que sea, de la relación entre fantasía y presencia evocadora. El problema sigue siendo general y no convencional.

Una estatua con pene siempre se presta a este tipo de historias. Pero de lo que se trata es del grado de predisposición o del grado de deseo provocado no sólo por la imaginación y la fantasía acerca de cosas no relacionadas con el objeto (en este caso, el marido ausente), sino por la mirada, por la evocación de la fantasía engendrada por el objeto en sí mismo y por el proceso de fetichismo alimentado por la mirada. Antes de extendernos en este caso, veamos otros dos ejemplos que presumible o intuitivamente van más allá de los confines del género. El primero es también muy directo, aunque esconde esta calidad tras una lascivia teñida de timidez, algo mundana y desprovista de ingenuidad. Está extraída de una parte de *Vies des dames galantes* de Brantôme y pertenece a un género similar al de la novela de Morlini. El relato se enmarca en una conversación imaginaria y altamente escatológica acerca de los problemas planteados por la presunción de que las mujeres prefieren penes grandes y los hombres vaginas peque-



152. *Hércules Farnesio*, según un original de Lisipo (principios del siglo III d. de C.). Nápoles, Museo Nazionale.



153. Atribuido a François Clouet, *Diana de Poitiers* (1570). Washington, D.C., National Gallery, Colección Samuel H. Kress.

ñas. Además hace hincapié, de forma incidental pero significativa, en el interés sexual de la colección de estatuas antiguas de Francisco I, sobre la cual muchos historiadores del arte se muestran aún vagos y esquivos. En una ocasión, una «grand dame» de la corte miraba y contemplaba («regardant et contemplant») en Fontainebleau, junto a un «honneste gentilhomme», el gran bronce del Hércules Farnesio. Tras comentar la buena realización de la estatua, ella observó un defecto. Las proporciones de los miembros no eran totalmente correctas, dada la discrepancia entre «son grand colosse de corps» y esa parte tan poco adecuada en comparación (cfr. fig. 152). Y la broma de mal gusto previsible no se hace esperar (en esos tiempos las mujeres no eran tan grandes, respondió el caballero)[14].

El caso parece muy trivial y perfectamente adaptado al contexto excesivamente fetichista de la corte de Fontainebleau, donde la fantasía y el fetichismo masculinos se reflejan en cuadros como las numerosas Venus/Diana de Poitiers en el baño (fig. 153). Existen, además, algunos indicios sobre la forma en que se sacaba partido del placer y del desnudo femeninos. El emisario de Estense Teófilo Calcagnino narra cómo Francisco llevó a la Duquesa de Etampes a ver una estatua de Venus, para enseñarle «come ella era di bel corpo perfettamente formata». Ella sonrió, dio la vuelta y acudió a calentarse con las demás damas de la corte; mientras el rey, naturalmente, se quedó con su cortesano a divertirse con sus estatuas —«al quanto a divisare di quelle figure»[15]. Los *sous-entendus* de este relato son prácticamente insoportables, pero frases como éstas, al igual que las de Brantôme, tienen un valor referencial considerable. Son, además, por toda la malicia que encierran, de un candor insólito acerca de las respuestas directas ante esculturas de desnudos. Ninguno de estos ejemplos debe ser rechazado como simple material circunstancial o convencional.

Tal vez se trate de que el contexto invita a los tipos de observaciones provocadas por el famoso bronce de Hércules en Fontainebleau, y a prestar una atención mayor de la acostumbrada a la respuesta femenina ante un desnudo, pero estas constataciones no aportan gran cosa a las cuestiones aquí planteadas. Tampoco nos ayudaría demasiado destruir la historicidad de las respuestas sexuales reflexionando, por muy confusamente que fuera, sobre el antiguo sentido de una relación entre respuestas propias de la corte de Fontainebleau y las que identificamos inmediatamente como contemporáneas o incluso con las nuestras propias. A estas alturas no necesitamos ninguna prueba fenomenológica. Lo que sí necesitamos es comprender todas las consecuencias de que relatos como los de Brantôme (e informes sobre esa clase de discurso) se justifiquen por tratarse de una estatua, de una obra de arte. En contadas ocasiones hablamos en estos términos de personas reales. La cuestión va más allá del simple decoro y está rodeada de otros muchos aspectos.

El primero consiste en que las imágenes excitan deseo —o en el sentido más amplio de la palabra, provocan interés sexual— a través de la mirada y la contemplación. Incluso en el comentario trivial de la «grand dame» de Brantôme, el narrador hace hincapié en su origen: «regardant et contemplant». La vigorosa respuesta surge como resultado de dejar que el ojo divague por la superficie del objeto, la acaricie amorosamente, penetre en ella con turbación o se recree visualmente con sus características. Todo esto no es ni mucho menos una hipótesis que explica la transición de la vista al tacto; sino el inicio del segundo aspecto asociado a la cuestión que nos ocupa. La atención visual —la contemplación, la mirada o la observación detallada— procede de la ontología de las imágenes en general, no únicamente, como todos sabemos, del arte. Pero también sabemos que al hablar de arte, se disipan muchas dudas sobre lo que decimos de la mirada e incluso sobre lo que pensamos de ella. Cuando hablamos de arte, sabemos perfectamente que ya no hablamos de la vida real, por lo que el tercer aspecto asociado es una mera paradoja. La imagen que no es arte nos permite tratar abiertamente el tema del sexo y del deseo; lo hacemos con total franqueza y más o menos conscientes de la sublimación en liza. La sofisticación burguesa decadente, por ejemplo, tolera disquisiciones sobre iconografía pornográfica que jamás toleraría si las respuestas estuvieran directamente vinculadas a la vida real. Pero con las imágenes que sí son arte —es decir, que reconocemos como tal— se da el caso contrario. Estas respuestas, que conocemos conscientemente y en nuestra propia carne, empañan el arte. Sólo podemos hablar así de iconografía de segunda clase; si se trata en verdad de arte, especialmente de arte de verdad, debemos hablar de la respuesta y calibrarla según unos patrones distintos. No reconocemos totalmente el aspecto sexual o la respuesta

[14] Brantôme, *Vie des dames galantes*, en *Oeuvres*, ed. L. Lalanne, París, 1876, 9, pág. 580 (en *Discours sur les femmes mariées, les vefves et les filles a sçavoir desquelles les unes sont plus chaudes a l'amour que les autres*).

[15] El informe de Calcagnino se publicó en *Archivio Storico dell'Arte*, 2 (1889), págs. 377-78. Véase también unas breves referencias en S. Pressouyre, «Les fontes de Primatice à Fontainebleau», *Bulletin Monumental*, 127 (1969), pág. 230.

sexual. Nos referimos a colores y a formas. Si sospechamos la existencia de deseo, la negamos o, en el mejor de los casos, nos mostramos ligeramente avergonzados. Tal vez se trate sencillamente de una paradoja ligada al acto de mirar, pero a menudo existe una paradoja adicional. Debemos prestar mayor atención a los modos de represión y a sus consecuencias, pero al mismo tiempo somos perfectamente conscientes de la posibilidad de que no exista deseo alguno si no hay represión. Y cuando llegamos a este extremo, se impone la racionalización.

El relato de Morlini, pese a todos sus aspectos convencionales, a todas las reservas que merece el género al que pertenece y a su malicia patriarcal, se muestra insólitamente directo acerca del deseo; y su protagonista principal (por las razones que sean) es una mujer. En la antigüedad (donde, por supuesto, hallamos las fuentes de todas estas historias), abundan las historias de jóvenes varones que se sintieron excitados por imágenes y expresaron abiertamente su deseo. La más famosa es la de un joven de Cnido que, cautivado por una famosa Venus de esa localidad, una noche la robó y copuló con la estatua, dejando tras de sí huellas tangibles de su lujuria[16]. Este caso tan patente y tan a menudo repetido es menos importante en este contexto que el de una mujer que aparece en la vida bizantina de San Andrés el Loco[17]. Al considerar este episodio, es conveniente recordar que, no sólo en Bizancio, sino durante toda la Edad Media y más adelante incluso, las estatuas clásicas estaban mal vistas, no únicamente por no ser cristianas, sino porque su sensualidad era la marca indeleble de su origen pagano. Las vidas bizantinas de los santos están colmadas de historias de hostilidad para con estatuas de aspecto impúdico o directamente susceptibles de excitar el deseo. Eran demasiado hermosas, mostraban el cuerpo desnudo. La combinación de estos dos elementos era ya excesiva y podían provocar acciones y pensamientos adúlteros. Pero como sabemos que ocurría con estatuas de otros tipos —no sólo con las sensuales—, la eficacia y el potencial de imágenes como las procedentes de Grecia y Roma se imputaba a los demonios que las poseían, o a determinados procesos mágicos (denominados *stoicheiosis*). Esto proporcionaba, y no debemos olvidarlo, la justificación principal y más satisfactoria del poder de las imágenes. Significaba que era posible despojar a las imágenes de su poder, dentro de una categoría de racionalidad aceptable, por medios mágicos o destruyéndolas, si los primeros no daban resultado o si los demonios eran demasiado fuertes. Este es el contexto en que se enmarca nuestro relato y el propio de un tipo concreto de racionalización, y una vez más contamos con algo indiscutiblemente útil como elemento de referencia.

El problema era el marido y su clara tendencia a la disipación. Pero con ayuda de un mago volvió al redil. Desgraciadamente, la esposa empezó entonces a tener pesadillas. En algunas de ellas, se veía perseguida por etíopes y por enormes perros negros; en otras se paseaba por el Hipódromo y abrazaba a las estatuas allí expuestas —«animada», según el cronista, «por un deseo impuro de fornicar con ellas». Se recurrió al santo, quien logró alejar los demonios de la cabeza de la mujer, expulsando los demonios de la estatua. Cuando Mango relata esta historia en su excelente compendio de las

[16] Véanse las fuentes en la nota 20 *infra*.

[17] Muchos problemas se plantean a la hora de fechar la vida de este santo. Se habla del siglo v o vi e incluso de finales del siglo x. Para esta última opinión, véase L. Rydén, «The Life of Andreas Salos», *DOP*, 32 (1978), págs. 129-55.

actitudes bizantinas ante las estatuas antiguas, observa con gran acierto que «no es de sorprender que las estatuas de desnudos del Hipódromo estuvieran habitadas por demonios de concupiscencia»[18].

El hecho de que la historia se base en un sueño no merma su fuerza probatoria. En cualquier caso, la inconsciencia del sueño apunta claramente hacia el tipo de respuesta que confunde imagen y prototipo. Y por muy corriente o «normal» que haya sido atribuir todo el poder de las estatuas y de los cuadros a una presencia demoniaca o mágica, estamos todavía ante una variedad de racionalización[19]. En efecto, esto se aplica no sólo a Bizancio, sino también a Grecia y a Roma —sobre todo del siglo iv al vi, cuando las opiniones neoplatónicas se combinaban con las funciones telestésicas y podía afirmarse, sin excepción alguna (como de hecho ocurría), que la «razón» de que la imagen estuviera viva era que estaba poseída por demonios. Pero también nosotros, ahora como antes, tenemos una cierta tendencia a racionalizar, especialmente en este vasto campo de experiencia. El proceso puede enfocarse desde dos perspectivas: la de la imagen que está viva o es capaz de cobrar vida y la de la negación o el ocultamiento del reconocimiento de su carácter sexual. Los motivos de la racionalización están, pues, más íntimamente ligados a aquello que los escritores especializados en arte suelen negarse deliberadamente a reconocer sobre el arte.

Existen algunos casos en los que las implicaciones sexuales son inequívocas, como la historia del joven de Cnido. Esta historia es recogida por Luciano, por la *Antología griega* y por otras fuentes[20]. Podemos compararlo con las comedias de Alexis y de Filemón, que narraban la historia de un joven (en esta ocasión de Samos) que se enamora de la estatua de una mujer y se encierra con ella[21]. O la viñeta de Eliano en la que un joven se enamora perdidamente de una de las estatuas del Prytaneion, no de la de Venus o Eros, sino de la de Fortuna. La abrazaba y la besaba, y quería comprarla, pero la Ciudad no accedió, y lo único que pudo hacer fue adornarla con lazos y guirnaldas[22]. El error sería, una vez más, relegar estas historias a la condición de clichés. Aunque la

[18] Mango, 1963, pág. 60.

[19] Mango (*ibid.*, pág. 56) observa que «mientras algunos pensadores cristianos creían que los ídolos eran inanimados, según la opinión general estaban poseídos por demonios maléficos» (mientras que «inversamente, a los ojos de los neoplatónicos del siglo iv, los ídolos eran seres animados con presencia divina»). La fuente más completa de formas de comportamiento de las estatuas —y de las actitudes adoptadas frente a ellas— es la guía del siglo viii de Constantinopla, denominada *Parastaseis syntomoi chronikai* (reeditada en la excelente edición de 1984 por A. Cameron y J. Herrin). Mango opina que pertenece a un «nivel intelectual inferior». Tal vez esta catalogación sea justa, pero el tono en que se establece revela un cierto menosprecio por lo «inferior» y corriente.

[20] Overbeck, 1868, n.º 1227-45 y 1263; y Pollit, 1965, págs. 128-31. Cuando Plinio se refiere a esta historia en *Historia naturalis*, 36.20, observa que existía otro desnudo de Praxíteles en Parium, en el Propóntide, igualmente famoso y que también despertaba deseo.

[21] «Ha sucedido en Samos, según dicen, un caso así;/ El pobre hombre se enamoró de una damisela de mármol,/ y con ella se recluyó en el templo». La traducción inglesa de este fragmento de Alexis figura en J. M. Edmonds, *The Fragments of Attic Comedy*, Leiden, 1959, 2, 393, tomado de la sección de Ateneo, *Deipnosophisti*, 13.605ss., dedicada al enamoramiento de obras de arte. Ateneo ofrece más detalles: el nombre de la obra de Alexis era *El Cuadro*; el joven era Cleisophus de Selimbria; y —según el libro *On Sculptors* de Adaeus de Mitilene— la estatua era obra de Ctesicles, posiblemente como sugiere Edmonds, el mismo pintor de Estratónice al que se refiere Plinio en *Historia naturalis*, 35.40.33. Cfr. también Filemón, 139, citado en Ateneo, *Deipnosophisti* , 13.606a (Edmonds, 1961, 3, 76-77); y Luciano, *Amores*, 13.

[22] Eliano, *Variae historiae*, 9.39 (en la sección *De ridiculis et absurdis amoribus*).

frecuencia con que se repiten podría reducir su credibilidad histórica, es precisamente esta repetición la que acentúa, en lugar de impugnar, la relación cognoscitiva entre la imagen y el espectador consciente.

Existen además casos en los que la interacción sexual se produce en una visión o en un sueño. Desde la mujer con sus problemas con las estatuas del Hipódromo hasta casos de finales de la Edad Media en los que, por ejemplo, Bernardo ve confirmada su fe por la visión de una estatua de la Virgen de la que manaba leche o en los que los monjes y monjas vencen sus tentaciones carnales gracias a visiones en las que reciben abrazos físicos de Cristo o de una estatua suya. En este punto, tal vez merezca la pena extendernos en casos como el del novicio que padecía cáncer y fue curado por una aparición de la Virgen ante la cual solía meditar en su celda. La Virgen se apiadó de él, se le apareció «plus blanche et plus fleurie que la fleur de l'aube espine... et la rosée de may», se le acercó, limpió sus heridas con una toalla blanca como la nieve y sin dilación (como ya hemos visto), «elle tira hors de son savoureux sain sa douce mamelle, et luy bouta dens la bouche, et puis en arousa toutes ses playes»[23].

Por supuesto, esta clase de lenguaje basta para excitar el deseo y tal vez nos veamos inclinados a considerarlo como un equivalente religioso y medieval de lo que encontramos en la Francia de Francisco I; pero, aun así, realza claramente algunos de los motivos psicopatológicos que probablemente se esconden detrás de la necesidad de investir una imagen con una vida en la que tiene específicamente cabida la sexualidad[24]. Ahora, tal vez creamos ser más sagaces y ver más allá de la motivación, discernir la razón de ser de la historia —del mismo modo que podríamos insistir en la importancia del contexto psicológico del caso del Hipódromo (la mujer tuvo esas pesadillas por celos ante la disipación de su marido y por la necesidad de sublimación, etc.); y de San Bernardo (negación de la sexualidad, contextualizándola como conversión y la correspondiente castidad, etc.); y de las monjas y los monjes atormentados (el sexo con Cristo sustituye la necesidad del sexo con un mortal, etc.). Pero aunque sea acertado tener presentes las formas y variedades de la racionalización, ninguna de estas «explicaciones» son aquí necesarias. El problema de recordar todos estos aspectos estriba en que un mayor conocimiento (por ejemplo en lo que a identificar la racionalización se refiere) amenaza la integridad histórica de los hechos y de los acontecimientos relatados, por mucho que esta amenaza sea inherente a todas las iniciativas de investigación histórica. Aceptando que todo esto pueda ser cierto, la importancia presente de estos relatos es mucho más sencilla y (en mi opinión) mucho mayor de lo que sugieren todas las explicaciones de esta índole.

III

Apartémonos de la racionalización y tomemos los casos tal como se narran. La imagen parece estar viva o cobra sencillamente vida, tras lo cual se establecen relaciones sexuales más o menos explícitas. Pero, una vez más *mutatis mutandis*, la imagen pro-

[23] Miélot, ed. 1928-29, págs. 126-27 (Paris Bibliothèque Nationale, MS fr. 9198, fol. 124). Cfr. Cesáreo, *Libri VIII miraculorum*, lib. 3, cap. 23 (discutido también en el capítulo 11, sección IV).

[24] Con este libro no pretendo defender la mayor eficacia de las imágenes con respecto a las palabras ni viceversa. Sobre esta problemática, véase el detallado análisis de Mitchell, 1986.

voca sentimientos con una mayor o menor carga sexual y debe ser contemplada necesariamente como un ser viviente. Si racionalizamos, nos situamos en la frontera del arte y preferimos admitir otro tipo de respuestas, sobre todo que no estén basadas en nada demasiado vivo o, en el mejor de los casos, en metáforas o en símiles de vitalidad. El retrato «parece» que habla, los ojos «parece» que te siguen por toda la habitación, se comporta «como si» estuviera vivo. Pero con las imágenes bellas, o mejor dicho con las imágenes cuya belleza procede de las manos del artista, surge otro problema. ¿Qué ocurre cuando vemos una imagen hermosa, cuando la vemos en tanto que imagen y no como cuerpo real, cuando la agitación no procede de nada palpablemente humano, ni siquiera orgánico? A esta pregunta contestaremos más adelante; por el momento veamos otro ejemplo procedente de la iconografía medieval.

Pertenece a un grupo de historias fechadas en el siglo XII en torno al tema «Joven prometido a una estatua»[25]. El joven pone la alianza de matrimonio en el dedo de una estatua de Venus y descubre que la estatua lo toma en serio, hasta impedir que bese a su novia terrenal. Estas historias deben relacionarse a su vez con las del joven que se compromete de forma similar con una estatua de la Virgen (no con la Virgen propiamente dicha). Cuando se acuesta con su esposa, la Virgen de la imagen se interpone entre los dos e impide que se acerquen[26]. El papel de la Virgen de esposa de Cristo era, sin duda, tan conocido que podemos identificar inmediatamente la contaminación literaria, por no hablar de la fácil relación entre este papel y el lecho conyugal.

Como suele ocurrir, situaciones que parecen perfectamente creíbles, precisan racionalización; y esto es lo que encontramos también en otro grupo de historias. Las *Kaiserchronik* de 1140-1150 aproximadamente narran que se colocó una hierba debajo de una estatua concreta para que aquellos que la miraran se enamoraran de ella. Al final la estatua fue objeto de una nueva consagración y se dedicó a San Miguel[27]. En la mayoría de los casos la alianza es la encargada de desempeñar la función clave y casi talismánica; y pensamos de nuevo, como en la historia de las *Kaiserchronik*, en la *stoicheiosis*. El acto que infunde vida a la estatua de Venus o de la Virgen es la entrega de la alianza y este acto, incluso sin tener en cuenta el simbolismo freudiano, es implícitamente sexual (implica matrimonio y, por ende, lecho nupcial). Las Vírgenes doblan el dedo para recibir la alianza, es decir están vivas y pueden ser amantes de verdad. Otro caso estrechamente ligado a los de tentaciones enmarcadas en leyendas milagrosas, es el del joven sacerdote tentado por la carne que recibe la orden papal de acudir a un altar donde se halla un hermoso cuadro de Santa Inés, «ubi picta est Agnetis ymago formosa», y pedirla en matrimonio. La imagen alarga la mano para recibir el anillo y la

[25] La compilación más valiosa es la de Baum (1919) basada en material primario y secundario; pero también cabe señalar la aportación de Theodore Ziolkowski en *Disenchanted Images: A Literary Iconology*, Princeton, 1977.

[26] Cfr. Mussafia, *Studien*, 1, 962 (Paris Bibliothèque Nationale, MS fr. 12593, n.º 29). Véase también H. Focillon, *Le peintre des Miracles de Notre Dame*, París, 1950, pág. x y texto (de Paris Bibliothèque Nationale, MS nouv. acq. fr. 24541, fechada en la primera mitad del siglo XIV). Pero hallamos la historia varias veces en Gautier y Mussafia se refiere a ella también en varias ocasiones cuando analiza los manuscritos y las leyendas de milagros. Véase, por ejemplo, Mussafia, 1896, págs. 35-37 (en relación con Gautier, libro 1, milagro 12).

[27] Baum, 1919, págs. 529-30. Véase la historia completa en *MGH*, *Deutsche Chroniken*, 1, páginas 319-23.

tentación del joven se desvanece[28]. Podemos pensar acertadamente que la tentación ha pasado al cuadro. Y así hemos retrocedido de las relaciones sexuales a lo que en verdad constituye el tema de este capítulo, las imágenes que excitan el deseo; y nos desplazamos del sentido moderno de la expresión «hacer el amor» a su sentido antiguo y más amplio.

Junto a las numerosas historias de alianzas colocadas en el dedo de estatuas de la Virgen, tan populares desde el siglo XIII en adelante, el relato de Santa Inés se sitúa en los lejanos orígenes de los innumerables cuentos románticos de Eichendorff, de Merimée, de William Morris y de otros muchos, acerca de la situación del prometido perseguido por una divinidad celosa encarnada en una imagen en la cual había deslizado una alianza matrimonial[29]. Con todo esto nos adentramos en el tema del «Amor ante la visión de una imagen», como lo definió Stith Thompson en su *Motif Index of Folk Literature*. Sus ejemplos proceden de todos los continentes, de Japón a las Islas británicas, de China a Finlandia, y de Islandia a Missouri, con incursiones en la literatura india y árabe[30]. El aspecto básico de este tema es muy similar al del «Joven prometido a una estatua» —alguien se enamora de una imagen representada en un cuadro— sólo que en esta ocasión tiene una mayor relevancia en nuestra investigación. La estatua, o el cuadro, no sirve a propósitos abiertamente sexuales, por lo general no existe intervención ni compromiso sexual alguno. La cuestión se limita esencialmente a mirar —aunque podamos discernir la proyección del deseo que despierta el cuadro[31].

[28] Baum (1919, pág. 562) incluye el texto original de Bartolomé de Trento, que ya se reprodujo en A. Graf, *Roma nella memoria del medio evo*, Turín, 1883, 2, pág. 402, n. 69 (también en el capítulo dedicado a Santa Inés en *Legenda Aurea*).

[29] Eichendorff, *Das Marmorbild* (1817-19), *Julian* (1853); Merimée, *Venus d'Ille* (1837); William Morris, *The Earthly Paradise* (1870). Encontramos un estudio más reciente sobre el tema y una ampliación de los estudios post-medievales al respecto en el capítulo «Venus and the Ring» en Ziolkowski, 1977, págs. 18-77 (véase nota 25 *supra*).

[30] S. Thompson, *Motif Index of Folk Literature*, ed. revisada y ampliada, Bloomington y Londres, 1975. Véase también el índice de Thompson en *Indiana University Studies* 21, n.º 103-6 (1934) y 22, n.º 108-10, s.v. «Love through sight of picture» (T.2.2) y «Love through sight of statue» (T.2.2.1).

[31] Cuestiones similares son las que se suscitan en el caso de otra categoría de imágenes con un aspecto funcional más patente. Todos sabemos que antes de la aparición de la fotografía, aquellos que podían permitirse ese lujo, recurrían a los retratos para elegir esposa. En el ciclo de Marie de'Medici de Rubens, Enrique IV lanza una mirada evaluadora al atrayente retrato de Marie (fig. 156), aunque al parecer el gran retrato de Cristina de Dinamarca de Holbein despertó menos interés en Enrique VIII. En ambos casos, las razones de estado desempeñaron seguramente un papel más decisivo en el resultado final que cualquier tipo de consideraciones acerca de la estética del retrato. Pero probablemente no ocurriera lo mismo con los cuadros de cortesanas y prostitutas. Algunos quizá sólo pretendieran constituir un recordatorio de los rasgos de las mejores amantes, como en el caso de los famosos cuadros de Palma Vecchio, Tiziano y Paris Bordone (p. ej., fig. 154) y de la colección de Andrea Vendramin. Pero nunca podremos saberlo con certeza; como tampoco podemos estar seguros del efecto producido por los célebres cuadros de Fontainebleau, supuestamente de Diana de Poitiers (p. ej., fig. 153), o por las *Jocondes*, las versiones de medio cuerpo o de desnudos parciales de prototipos de Leonardo que ocupan un lugar privilegiado en los inventarios de la burguesía parisiense del siglo VII (véase G. Wildenstein, «Le goût pour la peinture dans la bourgeoisie parisienne au début de la règne de Louis XIII», *Gazette des Beaux-Arts* 37, ser. 6 [1950], págs. 153-273). De hecho con estos últimos cuadros, al igual que con los catálogos de cortesanas ilustrados por Crispin de Passe y los numerosos retratos de prostitutas recogidos en los inventarios de los siglos XVI y XVII, cabe preguntarse si debemos atribuirles una función erótica específica, similar a la de los *libidinis fomenta* descritos por Thomas Peacham en *The Gentleman's Exercise* de 1612 (aunque éstos estaban realizados, de forma significativa,

Esta última dificultad se disipa un poco si observamos la distinción clara que existe entre los relatos pertenecientes a este grupo. Por una parte, la imagen representa a alguien que el espectador ya conoce y eso consolida su amor, devoción, recuerdo, etc. Por otra parte, los hombres y las mujeres se enamoran de imágenes de personas que jamás han visto al natural. En ocasiones, se ven impulsados por el amor que les inspiran imágenes de personas que sólo han visto en sueños, pero este caso pertenecería a la primera categoría, en la que se inscribiría asimismo la súplica que dirige Proteo a Silvia en *Los dos hidalgos de Verona* (acto 4, escena 2, versos 116-22):

> Señora: si tan duro es vuestro corazón,
> concededme a lo menos vuestro retrato,
> ese retrato que pende de la pared de vuestro aposento.
> Le hablaré, le ofreceré mis suspiros y mis lágrimas,
> pues si la materia de vuestra persona
> está consagrada a otros, sólo soy sombra de mí mismo,
> y dedicaré a vuestra sombra mi sincero amor.

El propósito de la alusión a las sombras (que eleva estos versos a la altura de una de las tradiciones de pensamiento iconográfico más venerables) es, por supuesto, la intención de Proteo de hablar a la imagen y sollozar ante ella como si fuera la Silvia real, ni su imagen ni su sombra[32].

Más directos son los versos escritos por Leonardo Giustinian (1388-1446) casi dos siglos antes. Escribe un poema a su amante que empieza, mucho tiempo antes que Marvell, con una exhortación de premura perfectamente clásica: «Non perder, Donna, il dolce tempo c'hai/ Deh non lassar diletto per durezza.» Tras los sentimientos habituales sobre la imposibilidad de recuperar el tiempo perdido y la fugacidad de la belleza, la tercera estrofa dice lo siguiente:

> Te he pintado en una estampa
> como si fueras uno de los santos de Dios.
> Cuando despierto en la suavidad de la mañana,
> embargado de deseo me postro,
> y así te adoro y te susurro, ¡Oh rutilante estrella!
> ¿cuándo colmaras las ansias de mi corazón?
> Te beso y te acaricio con ternura;
> y me encamino, luego, a oír misa[33].

Y así habla con toda naturalidad a la imagen como si estuviera viva, la besa y la acaricia. La referencia a los santos de Dios tal vez no sea puramente casual, no se limi-

en relieve; cfr. capítulo 13, sección II, *infra*). En cualquier caso, el potencial de todas estas pinturas se ilustra perfectamente en el tema del «amor ante la visión de un cuadro», que abordo en más detalle en el texto. Para más información acerca de los tipos de cuadros de cortesanas a los que alude esta nota, véase el ensayo breve pero excelente en A. Kettering, *The Dutch Arcadia: Pastoral Art and Its Audience in the Golden Age*, Montclair, N.J., 1983, esp. págs. 51-55 y notas.

[32] Cfr. capítulo 3, nota 10 para un paralelo específico procedente de Leonardo y capítulo 11 para una discusión general del problema.

[33] L. Giustinian, «Dagli Strambotti», en *Il Fiore della lirica Veneziana*, ed. M. Dazzi, Venecia, 1956. 1, pág. 99.



154. Palma Vecchio, *Cortesana* (h. 1520). Londres, National Gallery.

te a elogiar las cualidades de la amante. En un contexto semejante, la persona amada es tan digna de adoración como la imagen de un santo. Es como si el autor supiera que la imagen puede ser tratada, casi con idolatría, como solía hacerse con las imágenes de santos, como si estuviera dotada de algo mágico, o en cualquier caso con esa presencia que tan a menudo ha merecido el calificativo de mágica[34].

La segunda categoría nos aleja de estas proyecciones de imágenes de personas que uno ya conoce y desea. Una vez más hallamos incontables variaciones. El tema se aborda una y otra vez en la literatura árabe, especialmente en las *Mil y una noches*, en el *Tuti Nameh* de la literatura turca y en los poemas épicos del poeta persa del siglo XII Nizami y del poeta timurí del siglo XV Djami, por citar sólo algunos ejemplos[35]. Un hombre contempla una representación seductora de una mujer en un cuadro o en un libro; embriagado de deseo se lanza en su busca —a menudo por medios deliciosamente complicados, tal como requiere el género. Así por ejemplo, en las *Mil y una noches*, Ibrahim, hijo del Wazir de Egipto, se detiene de regreso a casa tras la oración ante un vendedor de libros. En uno de los libros ve la imagen de la mujer más bella que es capaz de imaginar. Ofrece cien dinares por el libro, y pasa día y noche contemplando la ilustración y llorando por la mujer, dejando incluso de comer y de dormir. Hace un intento desesperado por encontrarla, por hallar el prototipo de la imagen, pero descubre (como en muchas de estas narraciones) que es una mujer abiertamente hostil a los hombres, «la virago de las viragos»[36]. También se dan casos de mujeres que no cejan hasta que encuentran el arquetipo real de una imagen atractiva. Así, por ejemplo, en la historia de amor entre Shirin y Khosrow en el *Khamseh* de Nizami, el confidente de Khosrow, Shapur, pinta hasta tres cuadros del príncipe persa[37]. Cuando Shirin ve el primero de ellos colgado de un árbol en un prado cálido y encantador (fig. 155), lo «toma en las manos y contempla al hermoso Príncipe [al que nunca ha visto]. Su corazón desborda de alegría y besa el retrato». Pero sus doncellas se asustan ante el temblor que la invade y en un acto casi previsible, «destruyen la imagen y queman ruda para deshacer el sortilegio. Hasta entonces Shirin no recobra todos sus sentidos». A la mañana siguiente ocurre prácticamente lo mismo, pero en esta ocasión las doncellas ni siquiera le entregan el cuadro. El tercer día, Shapur pinta otro retrato. La princesa armenia lo ve, lo coge de la rama y «lo venera como si se tratase de un ídolo. Bebe vino a su salud y tras cada sorbo besa el suelo». Y de esta manera se enamora locamente de Khosrow Parviz, a quien ya estaba prometida desde mucho tiempo atrás[38].

Pero el ejemplo de «Amor ante la visión de una imagen» que acude con mayor facilidad a la mente del lector es el del aria de Tamino en el primer acto de *La flauta mágica*. «Dies Bildnis ist bezaubernd schön», empieza diciendo.

Este retrato es tan bello
como jamás haya visto ojo alguno.
Siento cómo esta imagen divina
mi corazón llena de nueva emoción.
No puedo dar nombre a este algo,
pero lo siento aquí arder como fuego.
¿Será amor esta sensación?
Sí, sí, es únicamente amor.
¡Si pudiera simplemente encontrarla!
Oh, ¡si estuviera ya delante de mí!
Yo haría... haría... cálido y puro...

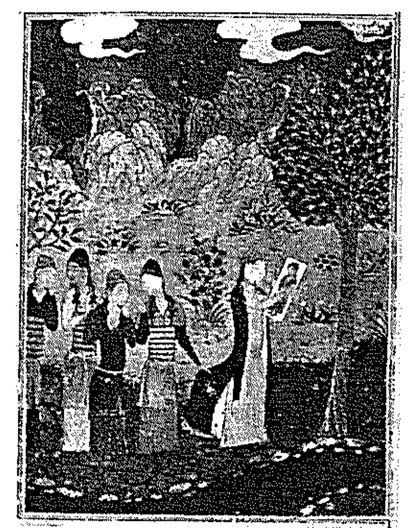
[34] Para otras implicaciones de la noción del tratamiento idolátrico de la imagen del amante (en la que insiste Julia en la estrofa siguiente de los versos de Shakespeare), véase también capítulo 13, sección VII y nota 70.

[35] Véanse más ejemplos en el estudio valioso, aunque no exhaustivo, de J. C. Bürgel, «"Dies Bildnis ist bezaubernd schön!" Zum Motiv "Love through Sight of Picture" in der klassischen Literatur des islamischen Orients», en *Michael Stettler zum 70 Geburtstag... Porträtstudien*, Berna, 1983, páginas 31-39.

[36] «The Tale of Ibrahim and Jamilah», en *The Book of the Thousand Nights and a Night*, traducción inglesa de Richard Burton, Nueva York, 1934, págs. 3415-40. Lo destacable de este relato es que Jamilah se muestra hostil para con los hombres porque ya se ha enamorado de Ibrahim —a partir de los *informes* que ha recibido acerca de su belleza— y por ello no puede soportar a ningún otro. Cfr. mis observaciones acerca de Mitchell en el capítulo 13.

[37] Merece la pena señalar que el primer comentario de Shapur cuando se incorpora a la historia es: «Cuando dibujo la cabeza de una persona, se mueve; el pájaro cuyo ala dibujo volará» (cfr. capítulo 5, sección I y capítulo 11, sección II; también capítulo 10, nota 91); y a continuación aparece un cliché incluso mayor: «Shapur descollaba en el arte del retrato; podía aprehender no sólo el parecido físico del original, sino también su alma». La traducción inglesa es de P. J. Chelkowski, *Mirror of the Invisible World: Tales from the Khamseh of Nizami*, Nueva York, 1975, págs. 22-23.

[38] *Ibid.*, págs. 23-24. En las págs. 46-47, Chelkowski ofrece un comentario muy valioso acerca de antiguas versiones de la historia de Khosrow y Shirin atribuidas a Khalid ibn Fayyaz, Ferdowki y Quatran, y evalúa las características especiales de la gran narración de Nizami.



155. *Shirin se enamora de Khosrow al ver su retrato* (Persa; siglo XVI). De una miscelánea escrita por Jalal al Din Iskander Ibn 'Umar Shaikh; copiado en 1410-1411 por Muhammad al Halva'i y Nasir al Katib. Londres, British Library.

156. *Derecha:* Pedro Pablo Rubens, *Presentación de un retrato de María de Medici a Enrique IV*, detalle (1625), París, Musée du Louvre.



¿Qué haría yo?
En total arrebato
la estrecharía contra este ardiente pecho
y sería eternamente mía.

La estructura temática de base de este aria no podría ser más clara: gira en torno a los elementos principales del tema que hemos considerado hasta el momento. Pero describe además con extraordinario detalle algunos aspectos de la actividad mental que podemos imaginar que acompañan a la revelación del cuadro. El corazón de Tamino se sobrecoge, es incapaz de dar nombre a la emoción que siente, la llama amor. El sentimiento, una vez identificado, se va fortaleciendo y pasa de la imagen hermosa a la mujer hermosa que representa. Tamino se ve abrumado por el sentimiento de su presencia potencial, de su vida potencial. Habla de estrecharla contra su pecho y quiere poseerla para siempre.

Estos versos encierran un aspecto todavía más revelador, a saber, la referencia al cuadro como algo divino. El propio Tamino lo califica de *Götterbild*, y no se trata de un tropo gratuito. Tanto Mozart como Schikaneder sabían por experiencia propia que sólo un *Götterbild* podía producir un efecto semejante y hacer de lo ausente presente; o hacer que la veneración diera paso a un deseo tan terrible por lo que representaba la imagen. Pero al mismo tiempo sabían que todas las imágenes adquirían las cualidades propias de las imágenes divinas. La ontología de la pintura religiosa, como nos recuerda Hans-Georg Gadamer —como si de un nuevo Sarastro se tratara—, sirve de ejemplo para todos los demás tipos de pintura.

IV

Me he desviado de la senda de la mirada, de la represión y de la racionalización. Ahora ha llegado el momento de considerar estos términos con mayor atención, siempre dentro de la confusión de sus equívocas implicaciones ideológicas y de la dificultad que suponen para ese tipo de historia que supuestamente habla por sí sola.

Lo que revela con más claridad el «Amor ante la visión de una imagen» y, de hecho, casi todos los casos que hemos visto hasta el momento, es la manera en que el anhelo, el deseo y la necesidad de dar vida dotan realmente con vida a imágenes inanimadas. Cabría alegar que se trata de una forma inexacta —o por lo menos inadecuada— de expresar que el deseo de dotar con vida lo que la imagen representa es lo que, al fin y al cabo, hace que parezca que está viva; o que a través de este acto de proyección hacemos que el significado sustituya completamente al signo (en lugar de combinar significado y significante). Esta precisión podría clarificar la función del espectador atento y eliminar —podríamos decir que correctamente— la cualidad vital de la ontología de la imagen. Hablar de cualidad «vital» es tal vez un poco primitivo, ya que el aspecto metafórico se confunde fácilmente con el literal. Pero este carácter primitivo puede resultar útil y debería invitarnos a buscar una mayor precisión en este campo. Empezamos pues a calibrar de qué forma la formulación, aparentemente general y difusa, con la que iniciamos el párrafo puede ser más reveladora, en cuanto consideramos que es aconsejable evitar la semiosis cuando hablamos de transmitir vida o cualidades vitales. Un paso más radical aún consistiría en evitar deliberadamente cualquier intento de distinguir entre los sentidos transitivo e intransitivo de la acción de dotar o —en el mejor de los casos— concebir el problema del deseo en términos de la dialéctica que se establece entre su modo activo y pasivo. Prestar una atención excesiva al modo activo de dotar podría llevarnos a un callejón sin salida (al cual parecerían estar abocados todos nuestros ejemplos), donde el deseo es inseparable del aspecto figurativo. Tal vez no sea así; tal vez esté igualmente relacionado con la cognición de las correspondencias entre sentimiento y vitalidad de la forma, contorno, color y superficie. En términos generales, esta afirmación incluye también las relaciones entre deseo y todo aquello que no pertenece a la categoría de lo figurativo.

Por otra parte, el peligro del enfoque esbozado es que parece conducir al misticismo o a puntos de vista del deseo absurdamente sexistas. Al principio de la introducción a *The Florentine Painters*, Berenson propone el esquema de una teoría ahora famosa. La teoría tal como la conocemos procede claramente de la preocupación florentina

por la pintura figurativa, pero las implicaciones de esta idea eran y siguen siendo mucho más generales. A medida que nos adentramos en ella, recorremos una trayectoria de ideas que se inicia con el modo en que el espectador dota a la imagen con vida, a continuación pasa al aspecto dialéctico de la cuestión, y finaliza, como ocurre con tanta frecuencia en la historia del arte, de una forma totalmente intransitiva aunque claramente basada en la acción del pintor y de su modo de activar el objeto.

> La psicología ha demostrado que la vista por sí sola no ofrece ninguna percepción exacta de la tercera dimensión... aunque sea cierto que cada vez que nuestros ojos reconocen una realidad, otorgamos valores táctiles a impresiones de la retina... [El pintor] sólo puede realizar su labor si nosotros realizamos la nuestra, otorgando valores táctiles a impresiones de la retina. Por consiguiente, lo primero que debe hacer es despertar el sentido del tacto, para que yo tenga la ilusión de ser capaz de tocar una figura... antes de suponerla real y permitir que me afecte eternamente. De ello se colige que lo esencial en el arte de la pintura —a diferencia de lo que ocurre con el arte del color— es, en cierto modo, estimular la conciencia que tenemos de los valores táctiles, de manera que el cuadro posea, por lo menos, la misma capacidad de excitar nuestra imaginación táctil que el objeto representado... Los cuadros [de Giotto] ya no nos parece que estén vivos, pero seguimos sintiendo que son intensamente reales, pues excitan con fuerza nuestra imaginación táctil, obligándonos, como ocurre con todo aquello que estimula nuestro sentido del tacto mientras lo estamos contemplando, a dar por sentada su existencia. Y es preciso dar por sentada la existencia del objeto representado para que nos produzca ese placer verdaderamente artístico, por oposición al tipo de interés que suscitan en nosotros los símbolos[39].

En la continuación de este fragmento se discute el tema del placer. Es cierto que para Berenson no se trata —explícita ni implícitamente— de un placer sexual, pero el argumento que vincula el sentido del tacto con la existencia supuesta de lo representado en el cuadro procede claramente de relatos como los que hemos mencionado. No pretendo defender la validez psicológica de la opinión de Berenson, ni ponerla a prueba. Lo que me parece revelador es que Berenson recurra inmediatamente a lo «verdaderamente artístico», como demuestra claramente la continuación del ensayo. Para él, gracias al arte podemos lograr un mayor placer del objeto representado que del original. Los cuadros de Giotto eran magníficos —e *ipso facto* proporcionaban un placer magnífico— porque transmitían un «sentido de realidad, de vitalidad, más penetrante que el objeto original». Se ha perdido así toda oportunidad de examinar si las formas de deseo (incluso de «placer» en el sentido que le da Berenson) son consecuentes con la vida interna de los componentes que forman el objeto pintado o esculpido (independientemente de si se trata de la representación de figuras orgánicas). Por el contrario, el arte otorga vida, excita el deseo y proporciona placer. El arte se convierte, de una forma mística y un tanto absurda, en «motor de vida» y, por ser arte, nunca descenderá del reino de lo difuso y de lo místico.

«Otros», según el *New York Times Magazine* dedicado a la pintura de David Salle, «como Philip Johnson, sostienen que "el sexo debe estar presente en los cuadros —¿por qué no?—. Esa ligera tumescencia que sientes a veces forma parte de la mirada"»[40]. La vigencia de esta afirmación, tanto por su tono como por el sentimiento que expresa, es la misma que la que tenían las palabras de Berenson en los años 1890. A primera vista parece encerrar perfectamente la postura sugerida al principio del capítulo, es decir que el deseo se encuentra implícito en la mirada y que (por lo menos en Occidente) todas las miradas son masculinas (ya que la «tumescencia» de la frase de Johnson difícilmente puede interpretarse como algo no masculino). Pero la realidad es que el tono de este alegato es característico de la prisión que parece encerrar todas las disquisiciones sobre arte de finales del siglo XX. A simple vista es abierto, cándido y libre de represión, pero esta aparente falta de pasión, con toda la malicia del adjetivo que acompaña a la palabra «tumescencia» y la vaguedad de «el sexo debe estar presente en los cuadros» (presumiblemente en los buenos cuadros, cómo decía Berenson), toca la fibra más sensible de la confusión que surge de las relaciones entre el mirar y lo que contiene la imagen. Como demuestra Foucault en su larga meditación sobre la historia de la sexualidad, hemos aprendido a simular que hablamos sobre cosas de las que no podemos hablar o nos negamos a hablar[41].

V

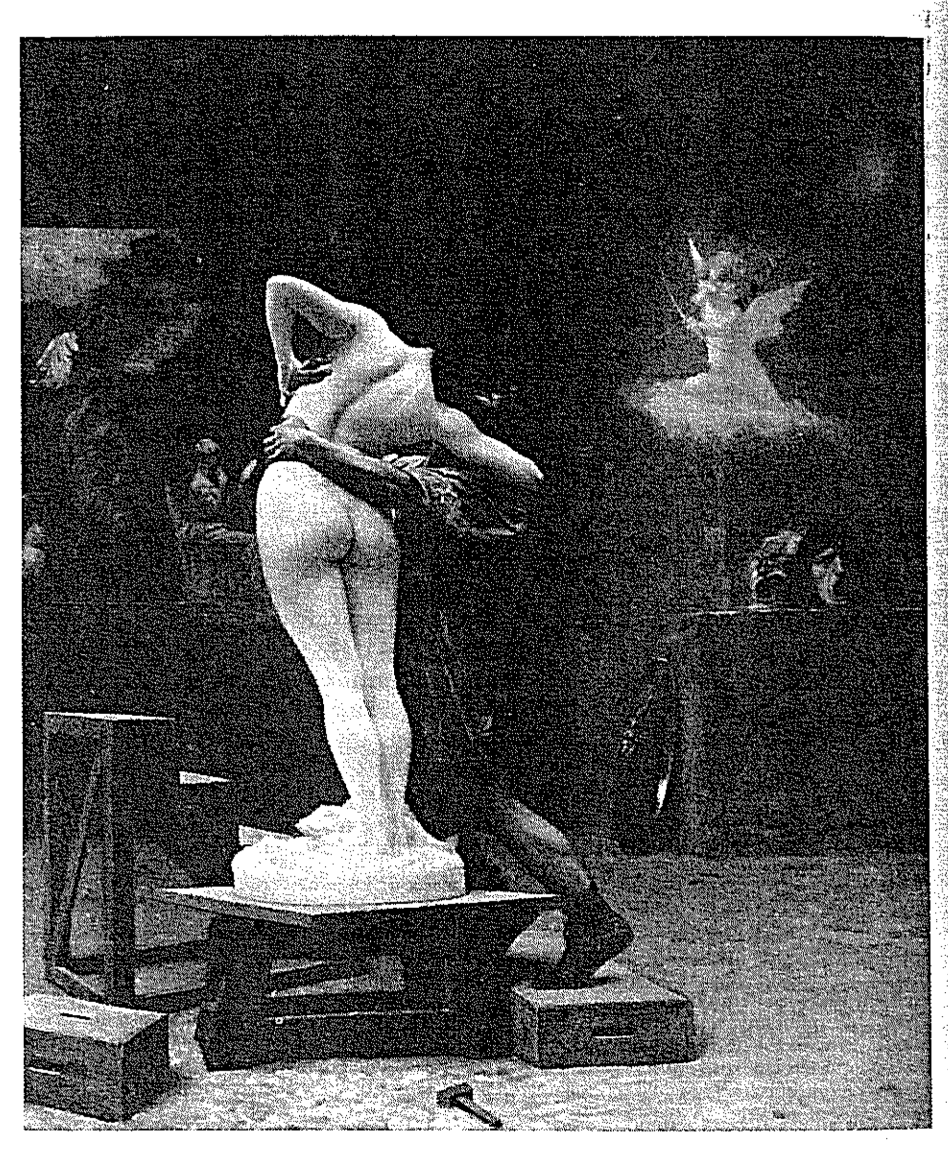
Todos conocemos la historia de Pigmalión, que a estas alturas ya habrá acudido a la mente de todos los lectores de este libro. Narra el episodio de un escultor que se enamora de su creación, que luego se convertirá en un ser real (fig. 157)[42]. Es tan ideal como tema de ilustración que sólo cabe preguntarse por qué, por lo menos antes del siglo XIX, no se representó con más frecuencia. También en el siglo XIX ejerció su máxima influencia literaria (y probablemente más interesante desde el punto de vista de la inventiva), sobre todo en las grandes obras de Balzac y de Zola —*Le chef d'oeuvre inconnu*

[39] B. Berenson, *The Florentine Painters of the Renaissance*, Nueva York y Londres, 1896, págs. 3-7.

[40] P. Taylor, «How David Salle Mixes High Art and Trash», *New York Times Magazine*, 11 de enero, 1987, pág. 28.

[41] Una dificultad estriba en que al localizar el tipo de percepción atribuida a Philip Johnson en el contexto de la gran oferta de obras de arte del Nueva York de los años 1980 y al descubrir sus orígenes en ideologías puramente masculinas, mitigamos la fuerza de la verdad subyacente. De modo que resulta muy fácil proceder a una contextualización distinta y caer así en otras formas de evasión. A primera vista tal vez encontremos cierto atractivo en el esfuerzo por contratar informes del pasado con la experiencia presente desplegado por Theodor Birt en un discurso, que pronunció seis años después de la introducción florentina de Berenson, acerca de los juicios emitidos por profanos sobre el arte en la antigüedad (*Laienurtheil über bildende Kunst bei den Alten: Ein Capitel zur antiken Aesthetik*, Rektoratsrede, Marburg, 1907). Birt observa con desenvoltura que «Quien conoce a los hombres del sur, sabe perfectamente lo impresionable que es su fantasía erótica». Esta afirmación se corrobora en una nota a pie de página: «Yo mismo he observado este fenómeno entre los jóvenes napolitanos que contemplaban las Venus de Pompeya expuestas en el Museo Borbónico». ¡Qué casualidad que fueran jóvenes y napolitanos! Sería difícil encontrar un ejemplo más claro de los peligros de la contextualización. Birt, rector de una universidad alemana, se habría mostrado seguramente más frío y nadie duda de que sus fantasías eróticas no se habrían despertado con tanta facilidad. En cualquier caso, a efectos de este libro carecen de interés. Mi referencia a Foucault corresponde, por supuesto, a *Histoire de la sexualité*, vols. 1-3, París, 1976-84.

[42] Véase en Kris y Kurz, 1979, pág. 72, donde se cita la traducción inglesa de R. Schmidt del *Sukasaptati*, Munich, 1913, págs. 149ss., un caso paralelo en el *Book of Parrots* persa, donde cuatro hombres participan en la creación de una obra de arte que cobra vida ante sus plegarias y les obliga a enamorarse de ella.



157. Jean León Gérôme, *Pigmalión y Galatea*. Nueva York, Metropolitan Museum of Art, donación de Louis C. Raegner, 1927 (27.200).

y *L'oeuvre*. La diferencia más notable entre los cuentos recopilados por Baum (en los que una imagen cobra vida y se interpone en cierto modo entre el protagonista y otro ser humano) y la historia de Pigmalión es que ahora el protagonista es el creador de la imagen; por lo que el acto de recreación por amor se convierte en la prueba palpable del poder de la creación artística. Pero el relato de Pigmalión y su estatua, escrito por Ovidio, ofrece una glosa tan extraordinaria de las etapas del proceso de nacimiento a la vida de una imagen y de la conversión del material inerte en un cuerpo lleno de vida, que merece la pena examinarlo en sus más íntimos detalles.

Por un momento, deberíamos olvidar la tendencia a interpretar con excesiva psicología el inicio del relato como la explicación de lo que ocurre en el resto de él; en realidad, deberíamos leerlo todo, teniendo en cuenta las anécdotas y cuentos narrados en el presente capítulo.

> Cuando Pigmalión vio a esas mujeres de vida licenciosa, tal fue su indignación ante los numerosos defectos con los que la Naturaleza había dotado al sexo femenino, que vivió por muchos años célibe, sin esposa que compartiera su hogar. Con su maravilloso talento artístico esculpió una nívea estatua de marfil. La belleza de la estatua no tenía parangón con la de ninguna mujer mortal y Pigmalión se enamoró de su propia creación. Parecía una joven de verdad, parecía estar viva, dispuesta a moverse si la modestia no se lo prohibiera. Tanta era la inteligencia con la que el arte del creador ocultaba el arte de la creación. Pigmalión la contemplaba extasiado y en su corazón brotó un amor apasionado por esa imagen con forma humana. Recorría a menudo la obra con sus manos, para sentir si era en verdad carne o marfil, sin llegar a convencerse de que no fuera más que marfil[43]. Besaba la estatua y se imaginaba que también ella le besaba, le hablaba y le abrazaba, y creía sentir cómo sus dedos se hundían en los miembros que tocaba hasta el extremo de temer que apareciera una moradura allí donde había tocado la piel. Algunas veces le dirigía discursos galantes, otras veces la obsequiaba con regalos de los que gustan a las muchachas... Cubrió el cuerpo de la estatua con vestidos de mujer, deslizó sortijas en sus dedos y collares alrededor de su cuello. De sus orejas pendían perlas y su pecho estaba adornado con cadenas. Todos estos detalles favorecían a la imagen, que no era menos hermosa cuando estaba desnuda. Pigmalión posó entonces la imagen en un diván cubierto con telas de un morado tirio, colocó cojines suaves bajo su cabeza, como si pudiera apreciarlos y la convirtió en su compañera de cama.
>
> Durante el festival de Venus... Pigmalión realizó su ofrenda y se detuvo ante el altar y con timidez oró con las siguientes palabras: «Si vosotros, dioses, podéis atender a todas las plegarias, podéis darme como esposa, os lo ruego» —no se atrevió a añadir «a la doncella de marfil», pero acabó diciendo «a una mujer como la doncella de marfil». No obstante la Venus dorada, presente en persona en sus festividades, comprendió lo que significaba esta plegaria... Cuando Pigmalión regresó a casa, se encaminó directamente a la estatua de la muchacha que amaba, se inclinó sobre el diván y la besó. Parecía cálida al tacto: posó de nuevo sus labios sobre los de ella y le acarició el pecho con la mano —al tocarla, el marfil perdió su dureza y se tornó suave: los dedos de Pigmalión dejaron huella en la blanda superficie, como la cera de Himeto se funde al contacto con el sol y, trabajada con los dedos del hombre, se moldea de múltiples

[43] Cfr. el final de la sección introductoria de Alberti, *De pictura*, libro 2, que ofrece un comentario de otra índole acerca del poder que tiene el arte para transformar sustancias preciosas. Cita y discusión en el capítulo 3.

formas y se adapta al uso por ese mismo uso. El amante se incorporó, asombrado, temeroso de estar equivocado, su alegría templada por la duda, y una vez y otra palpó el objeto de sus plegarias. Era un cuerpo; podía sentir las venas a medida que las recorría con el dedo[44].

Todos los elementos de esta historia nos resultan familiares, sobre todo los de la primera parte. El escultor se enamora de la imagen; desea que cobre vida. Le habla y desea que le responda; quiere poseer a la estatua como si estuviera viva. Esperanzado y muy apasionado, desea que la estatua cobre vida y lo consigue. Tal vez caigamos en la tentación de leer este cuento desde la perspectiva de la psicología freudiana, por ejemplo basándonos en la descripción inicial de la misoginia y celibato de Pigmalión, y a partir de ahí explicar todo lo que va sucediendo, desde el acto de esculpir una mujer extraordinariamente bella al de utilizarla primero como sustituta de un cuerpo y luego como un cuerpo real. Pero Ovidio no pretendía, por supuesto, que su relato fuera un documento psicológico de esta índole. Sería una enorme falacia reducirlo a una narración psicológica. Por otra parte, su descripción sembrada de maravillosos detalles es un ejemplo claro de deseo provocado por una imagen.

Empieza hablando de represión (celibato) y pasa a la sublimación en forma de creatividad artística. La represión se instaura de nuevo (es sencillamente arte; no es real; no puede ser sexual). Pero creación implica vida: la estatua no sólo parece estar viva, es más, cobra vida gracias al milagro de la creación, y la liberación sexual es una consecuencia lógica.

Pero observemos que Ovidio teje una intrincada malla con el arte y la mirada. Sería imposible definir con mayor precisión la represión que implica el deseo y la necesidad de posesión. La estatua es tan hermosa que amenaza con entrar en el mundo de los vivos; amenaza con abandonar el mundo del arte. Aquí surge la paradoja final. *Es* arte pero, como dice Ovidio, «el arte del creador ocultaba el arte de la creación». Era preciso que así fuera, porque una vez que cobrara vida ya dejaría de ser arte. Era arte porque «parecía estar» viva y —como todo el arte de verdad— quería hablar y moverse. Pero si lo hacía, causaría un sentimiento de vergüenza, por eso permanecía encerrada en la matriz artística que no por ello deja de ser artesanal.

Sin embargo, más adelante, Pigmalión se aleja de ella y la «contempla extasiado». Esta traducción del latín *miratur* combina los dos elementos del proceso de fetichización del objeto. El paso siguiente es la pasión. Pigmalión besa la estatua; la engalana. Por último la coloca en su cama, sobre los cojines más mullidos y la convierte en su compañera de cama, como si estuviera viva. El poeta deja perfectamente claro que Pigmalión esperaba que la estatua sintiera la comodidad del lecho.

Luego Pigmalión acude al festival de Venus y se produce el milagro. Tal vez la parte más brillante del fragmento sea la descripción de la conciencia del artista acerca de lo que ocurría en su imaginación mientras rezaba. Pide que le sea dado tomar —poseer— como esposa a la estatua de marfil; pero sabe que es sólo una obra de arte. Se detiene justo a tiempo y pide una esposa «*como* la estatua de marfil». Pero Venus le entiende, y la estatua se convierte en un ser humano. Ya no es arte sino vida, pero ha obtenido la vida gracias a la mirada, una mirada provocada por la belleza de la estatua. A continuación pasamos a la fetichización del objeto hermoso y el espectador impaciente siente la sacudida del deseo. La gran paradoja y la gran tragedia que encierra la historia, en la que el protagonista es el artista, reside en el hecho de que la belleza del objeto es resultado de su talento artístico; pero en cuanto cobra vida ya no se trata de una obra de arte: no es ni más ni menos que un cuerpo real.

Lo extraordinario del fragmento de Ovidio es que también revela dos temores profundos: en primer lugar el del cuerpo real y en segundo lugar el de que la imagen cobre vida. El segundo es una constante amenaza en el mundo de la creatividad artística. Rememoramos de nuevo el caso de las prohibiciones islámicas respecto a la realización de imágenes, por las cuales el artista sufre horribles consecuencias por sus esfuerzos infructuosos (y temerarios) por emular la capacidad creadora de Dios —ya que Dios es el único que puede crear imágenes verdaderamente reales[45]. Es difícil pasar por alto la ironía de la continua presencia de historias como las de «Amor ante la visión de una imagen» en una cultura que tradicionalmente (aunque, como bien sabemos, no en la práctica) muestra tanto recelo ante los retratos de seres vivos —hasta el punto que Aisha, la joven esposa de diez años de edad del Profeta, sólo podía jugar con muñecas que no se parecieran a personas[46]. De hecho, existen varios manuscritos del *Khamseh* de Nizami en los que los rostros de los protagonistas y de los demás personajes aparecen sin rasgo alguno. Pero el temor de dotar con vida es, a la postre, más fácil de comprender, ya que no es complicado entender el afán por mantener nuestras creaciones inertes; nosotros debemos seguir siendo los dueños de nuestras realizaciones, que no deben convertirse en fantasmas peligrosamente semejantes a nosotros mismos y, por ende, iguales y más fuertes. Ahora pasaremos a hablar del primer temor, el del cuerpo en sí mismo, porque está ligado a uno de los temores más fundamentales suscitados por todas las imágenes (a saber, que atraigan nuestros sentidos) y porque inspira una cautela que desemboca en la censura.

---

[44] Ovidio, *Las Metamorfosis*, 10, versos 243-89. La traducción inglesa está basada en la de Mary M. Innes en Penguin Classics series (1955 y ss.)

[45] Paret, 1960, especialmente págs. 38-41, presenta varios textos relevantes de los Hadith.

[46] A. Papodopoulo, *Islam and Muslim Art*, traducción inglesa de R. E. Wolf, Nueva York, 1979, págs. 55-58, aborda los aspectos de los Hadith relativos a los retratos y a la resistencia ante la imitación de seres animados en general. Véase también Grabar, 1977, págs. 75-104.

13
Los sentidos y la censura

El 31 de marzo de 1864, Swinburne escribió con toda franqueza a su amigo Milnes —que acababa de ser nombrado Lord Houghton— acerca de la *Venus de Urbino*. Escribía desde Florencia y, tras comentar varias obras de arte, pasaba a describir el cuadro de Tiziano:

> En cuanto a la Venus de Tiziano —Safo y Anactoria en una, cuatro dedos lánguidos enterrados dans les fleurs de son jardin— cómo una criatura en un radio de treinta millas en torno a ella puede conservar la virtud de la decencia, es algo que escapa a mi comprensión. Creo que con ella Tannhauser no se habría aburrido —ni siquiera hasta el fin del mundo: ¿pero quién sabe?[1].

El fragmento puede tomarse como muestra de la febril sensibilidad sexual de Swinburne en lugar de como una consecuencia de su candor, tal vez más frívolo que sincero, pero su hostilidad no es tan patente como la observación que Mark Twain hizo menos de veinte años después acerca de este mismo cuadro:

> Entras [en la Uffizi] y te diriges a la pequeña galería que es la más concurrida del mundo entero —la Tribuna— y allí, en la pared, sin retal ni hoja de por medio, puedes contemplar hasta la saciedad el cuadro más sucio, más vil y obsceno que el mundo conoce —la Venus de Tiziano. No es sólo que esté desnuda y echada en una cama —no, es el ademán de uno de sus brazos y manos. Si me aventurara a describir este ademán, el bramido de indignación sería sonoro —pero ahí está la Venus, expuesta para que todo el que quiera se recree ante ella— y tiene todo el derecho de estar ahí, porque es una obra de arte y el arte goza de esa clase de privilegios. Vi a una jovencita que le lanzaba miradas furtivas; vi a jóvenes varones mirándola larga y fijamente; vi a ancianos inválidos prendidos de sus encantos con un interés patético. ¡Cómo me gus-

[1] *The Swinburne Letters*, ed. C. Y. Lang, Londres, 1959, 1, 99, n.º 55.

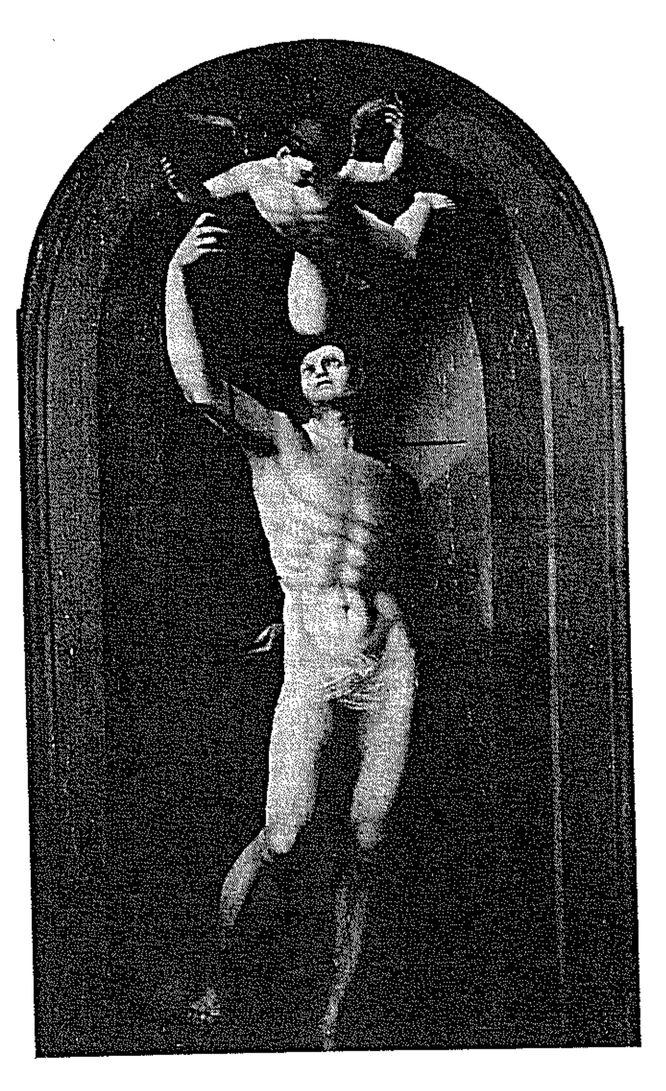
taría describirla —sólo para ver la bendita indignación que podría levantar en el mundo... no obstante, el mundo está dispuesto a dejar que sus hijos, sus hijas y él mismo contemplen la bestia de Tiziano, pero no consentiría que se describiera con palabras... Hay cuadros de mujeres desnudas que no provocan pensamiento impuro alguno —lo sé perfectamente. No son esos los que vitupero. Lo que trato de demostrar es que la Venus de Tiziano no pertenece, ni mucho menos, a esa categoría. Fue pintada, sin lugar a dudas, para un bagnio y probablemente fuera rechazada por ser un poquito fuerte. En realidad, es un poquito fuerte para cualquier lugar, salvo para una galería pública de arte[2].

«Contemplar hasta la saciedad» es precisamente el tipo de mirada que fetichiza el objeto, que le otorga cualidades vitales y hace que reaccionemos ante él como si estuviera vivo. Se convierte en un objeto de interés sexual, como demuestran claramente los síntomas de la mirada, en cuanto *mirarlo* —el objeto— se convierte en *mirarla* —la persona. Y no sólo «todo el que quiera» se recrea ante ella, sino que las jóvenes lanzan miradas furtivas, los jóvenes la miran larga y fijamente, y los ancianos quedan prendidos de sus encantos con un interés patético. Ya hemos observado la estrecha relación entre mirar y dotar de vida, pero el fragmento suscita otra cuestión fundamental: la censura. También nos recuerda, una vez más, la relación entre represión y arte. La pintura es incluso demasiado fuerte para un «bagnio». De hecho el único lugar en el que podría exponerse —como observa Twain con el sarcasmo propio de un filisteo— es en una galería pública de arte. Igualmente reveladora es la insistencia en que no se toleraría una descripción en palabras del cuadro.

Un breve fragmento de Vasari pone de manifiesto otra faceta de las relaciones entre deseo sexual y lo que se considera arte. Es además una de las pocas referencias de índole general que encontramos en la historiografía clásica de Occidente a la respuesta específicamente femenina. Narra Vasari de qué forma Fray Bartolomeo respondió a las continuas mofas de que era objeto por no pintar desnudos: pintó un San Sebastián (en un colgante que llevaba al cuello un San Marcos de tamaño natural) «con muy buen color de piel, con un aspecto dulce y una belleza personal notable» (fig. 158). Pero cuando se expuso el cuadro en la iglesia (San Marcos de Florencia), «los frailes descubrieron en el confesionario que algunas mujeres habían pecado al mirarlo, dado el realismo atractivo y lascivo con el que le había dotado Fray Bartolomeo». Ante lo cual decidieron retirarlo a la sala capitular (donde sólo lo verían los hombres) antes de venderlo definitivamente al rey de Francia[3].

No se trataba únicamente de que la sala capitular estuviera reservada a los varones y de que así el provocador desnudo quedaría lejos de la vista de las mujeres; al llevarlo a la sala capitular, el cuadro era degradado dentro del escalafón religioso. Conservarlo en un lugar cualquiera de la iglesia implicaba reconocer su eficacia; sacarlo de la iglesia —aunque sólo fuera a la sala capitular—, además de alejarlo de la arena del deseo y de la sexualidad, lo convertía en una obra de arte, en algo digno de ser expuesto y admirado (como en un museo), precisamente por las cualidades que Vasari elogia —cierta-

[2] Mark Twain, *A Tramp Abroad* (1880); citado y comentado en Leo Steinberg, «Art and Science: Do They Need to be Yoked?», *Daedalus* (verano 1986), pág. 11.
[3] Vasari-Milanesi, 4, 188.



158. Según Fray Bartolomeo, *San Sebastián con un ángel*, de San Marco (copia contemporánea del original de 1514). Fiésole, San Francisco.

mente menos susceptibles de provocar el pecado, más aptas para ser elogiadas, interpretadas y comprendidas que sentidas. Al vender el cuadro al rey de Francia, su condición de obra de arte quedaba definitivamente confirmada. Engrosó su colección porque se trataba de una obra de arte y no por su poder erótico (aunque conocemos perfectamente la relación de Francisco I con los objetos de su colección).

Cuando Vasari escribe sobre el «color tan similar al de la carne, aspecto dulce y gran belleza» del *San Sebastián* de Fray Bartolomeo, añade que el fraile pintor «se hizo

merecedor de la admiración de los artistas»[4]. Las mujeres tal vez pecaban al contemplarlo, pero lo que Vasari debía garantizar es que ni su interpretación ni la de sus lectores se basaran en criterios que no fueran artísticos. Ya en las primeras críticas de arte se aborda el tema de la represión. Cuando Vasari atrae nuestra atención sobre las cualidades del cuadro, evita hacer hincapié en el peligroso poder de sus efectos, pero por lo menos los menciona, incluso con algo de mordacidad.

Si pasamos a ensayos modernos sobre historia del arte —como los de la *Venus de Urbino*— el efecto del cuadro se convierte en lo más inocuo e inofensivo posible. De esta manera, el tratamiento monográfico estándar del *San Sebastián* de Fray Bartolomeo y su colgante no menciona a las mujeres de San Marcos[5]. En realidad, se muestra en desacuerdo con la explicación de Vasari, según la cual el cuadro surgió como reacción de Fray Bartolomeo ante las burlas de que era objeto por no pintar desnudos. El autor, al calificar esta explicación de racionalización, subraya que el aspecto innovador de ambos cuadros «se explica perfectamente por su dependencia con respecto a la escultura monumental contemporánea»[6]. Y prosigue con un extenso relato histórico sobre la influencia de la escultura contemporánea en la pintura y de la relación de Fray Bartolomeo con ella. Ni una palabra sobre el efecto del cuadro relatado por Vasari. Cabe suponer que para estos autores, dicho efecto no tiene nada que ver con la historia del arte; o no merece figurar en discusiones académicas[7]. Así, cuando la historia del arte elimina las consecuencias más violentas de los objetos —cuando, en pocas palabras, la historia del arte *castra* estos objetos—, tomamos inmediatamente conciencia de la importancia de la cuestión del género.

Existe otro aspecto en la vida de Fray Bartolomeo narrada por Vasari que merece la pena destacar aquí. Se trata del fragmento en el que describe los terribles y famosos *bruciamenti* instigados por Savonarola el martes de carnaval de 1496. «Soliviantada por el predicador, la multitud reunió numerosos cuadros y esculturas profanas, muchos de ellos obras de grandes maestros, junto con libros, laúdes y colecciones de canciones de amor. Esta iniciativa fue una verdadera lástima, sobre todo en el caso de los cuadros»[8]. Pero ¿quién llevó sus propios bosquejos de desnudos para que fueran quemados? Ni más ni menos que Fray Bartolomeo (por aquel entonces llamado todavía Baccio). Menos de treinta años después, el fanático que había animado a otros pintores, a Lorenzo di Credi entre ellos, a seguir su ejemplo, y que poco tiempo después fue ordenado monje dominico, pintó el sumamente dulce y atractivo desnudo que indujo a las mujeres a pecar.

Fray Bartolomeo fue, sin duda, una persona muy consciente del poder del arte (y ya desde muy joven); treinta años antes la única forma de suprimir los efectos de su obra fue destruirla completamente. La pintura religiosa podía ejercer un cierto poder, pero sólo en determinados aspectos. Si este poder implicaba algo abierta o explícita-

---

[4] *Ibid.*

[5] Janet Cox-Rearick, «Fra Bartolomeo's St. Mark Evangelist and St. Sebastian with an Angel», *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 18 (1974), 329-54.

[6] *Ibid.*, pág. 345.

[7] Naturalmente, se omite por completo la posibilidad de que la escultura monumental a la que se alude produjera también algunos de los efectos que se atribuyen al cuadro de Fray Bartolomeo.

[8] Vasari-Milanesi, 4, 178-79.

mente sexual, debía relegarse al reino de lo puramente artístico, de lo profano. Pero si producía algunos efectos de una fuerza tolerada por la iconografía religiosa, entonces —según el razonamiento de Savonarola y de sus seguidores, como según Calvino y los iconoclastas del siglo XVI— debía ser destruida.

Pero existían otros modos de abordar el problema del despertar de los sentidos que pasaban por la censura y no por la destrucción definitiva. La paradoja de la censura consiste en que aunque destruye una parte de la imagen, reduciendo sus cualidades artísticas, deja que la imagen permanezca en la categoría de arte. Se pretende así despojar la obra de las cualidades que atraen a los sentidos de una forma demasiado profunda o íntima. Pero esto es característico de la censura de todo tipo de imágenes, no sólo de las artísticas.

Examinemos con más detenimiento la relación analítica entre la asignación de la etiqueta «arte» y el deseo que surge al mirar y contemplar una imagen, merezca o no ser catalogada como arte. La cuestión se plantea claramente en el caso de la fotografía. Puede afirmarse que la historia de la fotografía nace de la mirada fetichista y que su fuente de inspiración es la tensión entre la necesidad de catalogar como arte y la necesidad de excitar y de ser excitado.

Pasemos ahora al término pornografía. No pretendo distinguir en este libro lo que es pornográfico de lo que no lo es, ni tratar de establecer la frontera entre lo sensual, lo erótico y lo pornográfico, términos que pueden variar según el contexto. Estas definiciones y estas fronteras están sin duda en continua evolución. Si empleo este término en concreto es como instrumento de mi argumentación.

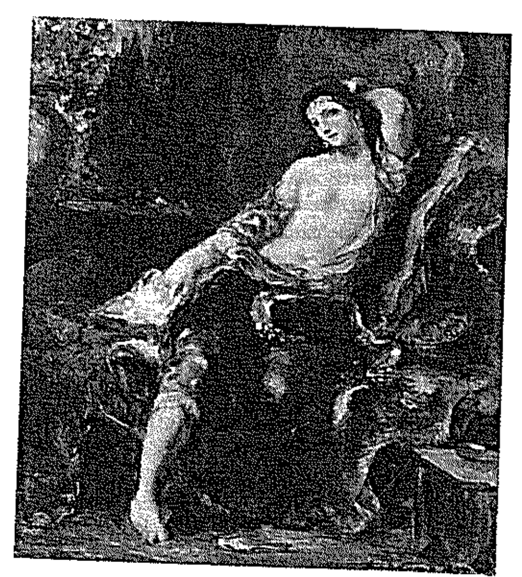
I

Los distintos medios por los que las imágenes se hacen merecedoras del apelativo de «respetables», y entran en la categoría canónica de arte, nos resultan tan familiares como los medios por los que las elevamos a esta categoría para superar la incomodidad o el malestar que nos provocan. Si una imagen es pornográfica, no puede ser catalogada como arte o (afirmamos) no es arte en absoluto. Si es, pues, pornográfica debe pertenecer a un nivel inferior y crudo —«crudo» en los dos sentidos de la palabra. Debe ser vulgar (de nuevo en los dos sentidos de la palabra) y no elevada. Así enfocamos normalmente la represión, aunque esta perspectiva está cambiando. Los límites de los cánones vigentes se amplían cada vez más, pero por mucho que nos complazcan (en nuestra calidad de críticos y consumidores refinados de arte) los procesos de liberación y de liberalización, está claro que el rechazo de artistas que representan temas englobados en la categoría de pornografía se basa precisamente en la opinión de que las imágenes no son artísticas sino pornográficas. Por otro lado, nosotros, personas refinadas, resolvemos la incomodidad que nos provocan las imágenes de un erotismo innegable colocándolas en una categoría superior, elevándolas a la condición de arte, colgándolas en galerías y exponiéndolas en museos.

La relación entre lo que definimos como arte y lo que denominamos provocador, erótico o pornográfico surge en los albores de la historia de la fotografía —por repetirlo de una forma más directa[9]. No es preciso examinar aquí las múltiples y bien do-

---

[9] Las expresiones «lo que definimos como» y «lo que denominamos» indican claramente que no me refiero a ningún sentido absoluto de arte ni de deseo.



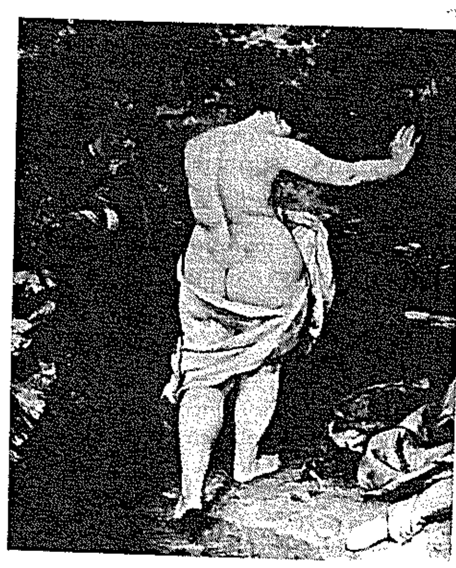
159. Eugène Delacroix, *Odalisca* (1857). Colección Stavros S. Niarchos.



160. Figura femenina sentada del álbum de Delacroix (fotografía; h. 1853). París, Bibliothèque Nationale.



161. Julien Vallou de Villeneuve, *Desnudo de pie* (fotografía). París, Bibliothèque Nationale.



162. Gustave Courbet, *Las bañistas*, detalle (1853). Montpellier, Musée Fabre.

cumentadas formas en que se utilizó la fotografía como vehículo de la pornografía, ni de qué manera los temas fotografiados se consideraron a menudo pornográficos[10]. Existen muchísimos ejemplos contemporáneos similares a los saqueos perpetrados contra comerciantes de fotografías de finales del siglo XIX y a la postura moral de la pequeña burguesía ilustrada en la carta dirigida en 1860 al londinense *Photographic News*, donde se expresaba «que un hombre que se pasea con su esposa e hijas no se atreve a mirar los escaparates de nuestros editores fotográficos»[11]. Por otro lado, cuando pensamos en la confiscación de reproducciones fotográficas de la *Venus de Urbino* y de otros cuadros famosos (cfr. fig. 163), como la ocurrida en Hamburgo en 1880, nos adentramos aún más en la cuestión que nos ocupa[12]. Y cuando recordamos el enorme éxito que tuvo entre el público la evolución que, a principios de los años 1840, llevó a Julien Vallou de Villeneuve de la litografía erótica a la fotografía erótica —por no aludir a su utilización en la obra de Courbet—, queda claro que el asunto merece mayor atención.

La temprana utilización de fotografías por parte de Delacroix y de Courbet es de todos conocida. No es de sorprender que tomaran fotografías realistas de desnudos femeninos y trabajaran sobre ellas, de muy distintas formas, hasta convertirlas en lienzos. Delacroix solía sublimar las fotografías que tomaba él mismo o que coleccionaba en su álbum. Las embellecía y, normalmente, las adaptaba a la mayor hermosura y decoro que permitía la pintura (figs. 159 y 160)[13]. Courbet, por su parte, tomaba desnudos como los fotografiados por Villeneuve, y creaba mujeres más carnosas, con más accidentes, hoyuelos y protuberancias naturales (figs. 161 y 162)[14]. Sabemos que la fotografía era realista porque así se denominaba. El calificativo realista reflejaba su excesiva proximidad a la naturaleza. Por esta razón, precisamente, no era arte. El arte mejoraba la naturaleza; no pecaba de realismo brutal sino que embellecía la realidad[15]. Como afirma Aaron Scharf en su excelente compendio acerca de estos temas: «El realismo era el nuevo enemigo del arte y se creía alimentado y fomentado por la fotografía»[16]. Es difícil no rememorar que, en el juicio de 1857, se acusó a *Madame Bovary* de pertenecer a «la escuela de la pintura realista».

Resultan ahora más claras las consecuencias de esta constante insistencia en la distinción entre arte y fotografía y en la necesidad de conservar inamovible la frontera entre ambas. El deseo provocado por una imagen (ya sea pornográfica o no) precisa

---

10 Para un conjunto valioso de referencias bibliográficas, y una breve discusión, véase Scharf, 1974, págs. 345-46.

11 *Ibid.*, pág. 345.

12 *Ibid.*

13 Aunque no siempre. Habría sido difícil «mejorar» una fotografía —o aumentar su carga «artística»— como esa tan famosa (hacia 1854) que Durieu entregó a Delacroix, que mostraba la espalda desnuda de la modelo sentada, con una tela que colgaba de la parte trasera de la silla y se posaba en su regazo.

14 Es difícil no evocar aquí, ante un Courbet que aumenta la masa corporal de la modelo de la fotografía, el modo en que Rubens dotó a los esbeltos modelos de sus primeros prototipos con una sensualidad exuberante y una voluptuosidad pletórica, sin dejar de lado el deseo expresado en su tratado extraviado *De imitatione statuarum* de que el pintor debía evitar ante todo el efecto propio de la piedra: *omnino citra saxum*.

15 Esta es precisamente la opinión con la que Courbet se mostraba en desacuerdo, tanto explícita como implícitamente.

16 Scharf, 1974, pág. 96.

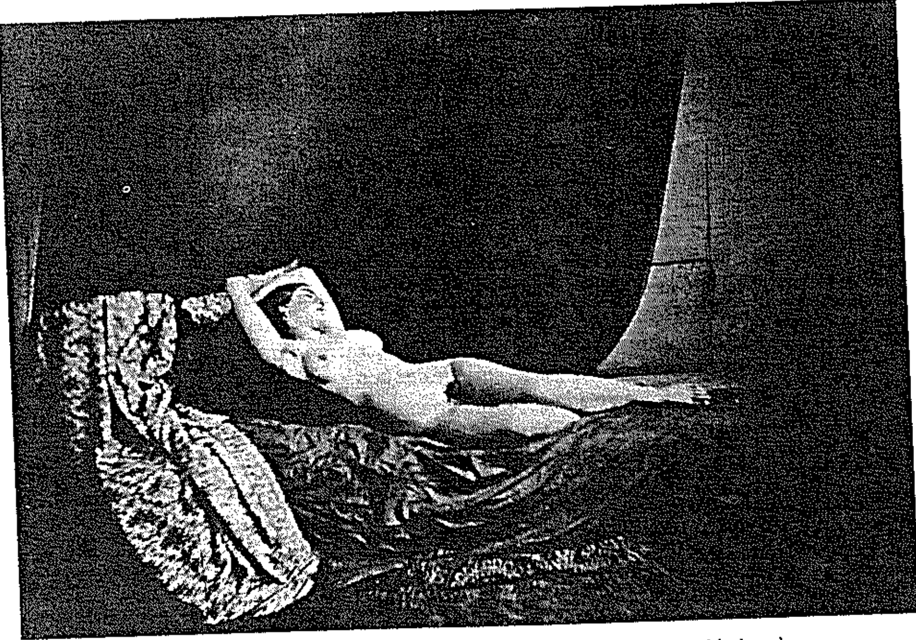
un contexto: el contexto delimitado por el condicionamiento del espectador y, en cierto modo, por su preparación para contemplar la imagen provocadora, erótica o pornográfica. Todo ello depende en primer lugar de la disponibilidad de dichas imágenes y de los límites vigentes del pudor. Si uno no ha visto muchas imágenes de un tipo concreto, y la imagen en cuestión infringe algunos de los presupuestos de lo que debe ser una imagen o de lo que se expone normalmente (a la vista), es muy probable que dicha imagen provoque deseo[17].

Tal vez todo esto sea irrefutable y estemos dispuestos a defenderlo, pero sólo es una parte de la historia y no toma en consideración el caso particular y especialísimo de la fotografía. Es una historia a medias. La verdad es que las primeras fotografías se consideraron realistas y provocadoras, y, por ese motivo, fueron utilizadas y censuradas. Además, se contemplaban y utilizaban como algo provocador *porque* eran realistas. Los censores siempre se cuidaban de reseñar este paralelismo, como en un juicio de 1861 ante un tribunal inglés, incoado por exponer «fotografías provocadoras y demasiado reales» en lugares públicos[18]. Pero el problema no es que fueran sencillamente realistas, sino que estaban a la vista de la multitud. Los censores, por supuesto, se podrían haber volcado igualmente en infracciones privadas, pero, una vez más, la conexión entre lo realista y lo vulgar (en el sentido de popular y de bajo nivel) se mostraba con una claridad meridiana.

Pero tratemos de ser menos elípticos en lo que respecta a estas conexiones y a las relaciones entre realismo y deseo. La mirada, como ya hemos visto, tiene poderes fetichistas. Nos enamoramos del objeto representado o sentimos —probablemente— una especie de atracción física por curvas insinuantes o por esculturas de grandes dimensiones, que nos invitan a movernos para ver o sentir dónde acaban. Miramos y contemplamos, como Tamino. También como él, y sobre todo como Pigmalión, queremos que la imagen cobre vida, que sea real. Es indispensable que sea real porque no queremos que siga siendo materia inerte, que se limite a dos dimensiones. Es preciso que sea real para que podamos poseerla satisfactoriamente. El realismo percibido en la fotografía surge de este tipo de fetichización y siempre está impregnado de un deseo latente. El hecho fundamental, por lo menos en aquel entonces, era que el arte no era tan real como la fotografía y, de hecho, no podía serlo ya que excitaría el deseo.

La belleza de lo artístico superaba, además, la de cualquier objeto de la naturaleza reproducido con realismo. Esta actitud le valió a Courbet más problemas que a ningún otro. Su *Entierro en Ornans* se consideraba feo por ser demasiado realista y quedaba en desventaja al compararlo con una imagen fotográfica. «En esa escena», escribió Delécluze, «que uno podría tomar por un daguerrotipo imperfecto, hallamos la tosquedad natural que siempre se alcanza al reproducir la naturaleza tal como la vemos»[19]. Y, por si fuera poco, trataba un tema corriente. Pero Courbet supo sacar partido de esta actitud, ya que sabía perfectamente en qué fuentes se inspiraba (igual que cuando utilizó las fotografías de Villeneuve como base de las suyas propias, a menudo más abundantes, de desnudos femeninos). Circunscribir esta cuestión al siglo XIX sería un error. Vasari, al narrar el destino del *San Sebastián* de Fray Bartolomeo, observa que las mujeres de la congregación pecaron al mirarlo, dado el talento realista de Fray Bartolomeo. De esta manera, establece un vínculo directo entre deseo y realismo, que —consciente o inconscientemente— siguió haciendo mella en los defensores de la separación entre arte y fotografía.

Pero todavía podemos extraer otra lección de todo esto. Si los creadores y divulgadores de pornografía (y realismo) desean que su pornografía sea aceptable, y son conscientes de la necesidad de consumirla y utilizarla como provocadora de deseo, pueden hacer que su pornografía se asemeje al arte. Especialmente si la sociedad que la consume es víctima de la represión burguesa. No debe sorprender, pues, que los desnudos femeninos de Villeneuve —incluso los utilizados por Courbet— tuvieran un aspecto tan artístico, aunque tampoco se trata de una consecuencia de la antigua creencia de que la naturaleza se adapta al arte. Las modelos adoptan poses artísticas, llevan adornos artísticos, según las lecciones que Villeneuve aprendió de esa categoría elevada y canónica. Existen otras adaptaciones más maliciosas, más descuidadas o más remilgadas, obra de Villeneuve o de otros muchos, de la *Venus de Urbino* de Tiziano (destinada rápidamente a dar paso a la *Olimpia* de Manet [fig. 11], un cuadro que encierra la conciencia absoluta de todos los puntos abordados en este capítulo); tenemos los estudios robustos, deliciosos, sencillos y rústicos relacionados con las *Odaliscas* de Ingres (cuadros que para muchos eran sin duda bastante eróticos, pero con los que uno no podía pasearse para consumo propio); y por último, tenemos las innumerables variaciones



163. *Desnudo yacente* (fotografía; h. 1854). París, Bibliothèque Nationale.

---

[17] Naturalmente también puede ser todo lo contrario, es decir que el deseo proceda de la conexión establecida automáticamente con un tipo de imagen.

[18] Scharf, 1974, pág. 130, donde cita *Le Moniteur de la Photographie* (octubre 1863), pág. 111.

[19] *Journal des Débats*, 21 de marzo de 1851, citado en Scharf, 1974, pág. 128.

de la *Venus del espejo* de Velázquez, cada una de las cuales hace hincapié o modifica las facetas del cuadro que el creador considera de interés sexual (por ejemplo, fig. 163). Ahora bien, al tratarse de fotografías, las reproducciones eran realistas y, por ende, más feas y más provocadoras. En la mayoría de estas adaptaciones queda patente la creciente fetichización del pecho y de las nalgas[20]. En cualquier caso, si los fotógrafos logran una proximidad aparente entre su obra y el arte, ya están a salvo; sus fotografías pueden adquirirse en todos los mercados y la fetichización del cuerpo se convierte en una mercancía fetichista de consumo a gran escala en el mercado de las imágenes.

Pero existe un hecho brutal que revoluciona las categorías y esquemas de una burguesía que saca partido de forma tan descarada de la represión (o permite que los explotadores de estas categorías lo hagan): en cuanto la imagen fotográfica se considera una amenaza demasiado acuciante, ya no se califica de arte, ni se percibe como tal. La amenaza es demasiado patente. En ese caso, por supuesto, puede ser censurada —cubierta u ocultada en el dormitorio y, por supuesto, lejos de la vista de los niños y de las solteronas—, *debe* ser censurada. Nos acercamos cada vez más al vínculo entre realismo y censura. Lo realista es feo y vulgar, lo artístico es hermoso y elevado. La fotografía es realista, vulgar, provoca respuestas naturales y realistas. El desnudo artístico es hermoso e ideal; el desnudo fotográfico (a menos que haya adquirido la condición de arte) es feo y (¿por consiguiente?) provocador. En 1862, el fotógrafo André Disderi se lamentaba de la abundancia de fotografías obscenas, refiriéndose a «esas tristes desnudeces que muestran con una veracidad desesperada toda la fealdad física y moral de modelos que cobran por sesión»[21]. A Scharf debemos la glosa más adecuada a esta actitud: «La crudeza de la realidad plasmada en las fotografías de desnudos no armonizaba con mucha elegancia con las antigüedades, y estas fotografías constituían una suerte de afrenta para los hombres y las mujeres de buen gusto»[22].

En el fenómeno de la censura observamos con toda claridad la convergencia entre el buen gusto y el temor por el realismo. Cubrir los genitales (probablemente la forma más corriente de censura) es el reconocimiento decisivo de la relación entre realismo y ofensa. Si los cubrimos o los eliminamos (o cuando cubrimos el pecho que alimenta o la parte del cuerpo que excreta o incluso los pies u otros miembros considerados sexuales), cercenamos los signos y los criterios más profundos del realismo. Recurrir a hojas de parra refleja —como ahora parece obvio— un temor ante la posibilidad de que la obra artística e ideal no sea, al fin y al cabo, tan ideal; pone ante los ojos aquello que, si fuera real, constituiría la prueba más realista de su sexualidad. En esto reside el verdadero poder subversivo de la belleza: atrae la mirada que transmite vida y, por tanto, causa peligro. Por eso lo artístico puede ser censurado igual que lo no artístico, y a veces incluso con más severidad.

---

[20] Algunos casos de este tipo de transmutación rayan el absurdo, como la ridícula fotografía de Richard Polak del *Pintor en su estudio* de Vermeer, ilustrada en Scharf, 1974, pág. 240 (fig. 175). Está fechada en 1915, pero es un ejemplo extremo de una tendencia manifestada mucho antes. Lo absurdo está acentuado, quizá, por el uso de un cuadro de género para convertir la imagen potencialmente provocadora en algo hogareño.

[21] Scharf, 1974, pág. 130 (traducción del propio autor, de *L'Art de la photographie*, París, 1862, pág. 302).

[22] *Ibíd.*, pág. 134.

He omitido un aspecto de la oposición entre fotografía y arte (o, por lo menos, de la preocupación sobre si la fotografía es arte). La fotografía reproduce, el arte crea. Casi todos poseemos o tenemos acceso a una fotografía, pero el arte, por pertenecer a una categoría más elevada, es exclusivo de unos pocos. La multitud responde de modos primarios y crudos ante la iconografía de la reproducción, pero el arte reserva sus secretos, herméticamente cerrados, a las personas selectas educadas para entenderlo o nacidas en una cultura cuyo poder financiero lo permite[23].

Un último aspecto de los tipos de fotografías que hemos considerado es tal vez demasiado obvio para merecer especial atención, pero revela con tanta claridad la naturaleza de la mirada y del deseo occidentales que nunca es inútil repetirlo. Se encuentra además implícito en todas las cuestiones aquí abordadas: del arte y de lo que no lo es, a la mirada, la contemplación, la fetichización, la activación, el deseo y la posesión, pasando por la vulgaridad de las reproducciones y la consiguiente promiscuidad. Me refiero al hecho de que la mayoría de las fotografías tachadas de obscenas o eróticas muestran desnudos femeninos. Existen, por supuesto, algunos desnudos masculinos, que sufren una censura similar; pero el número de fotografías eróticas, provocadoras y pornográficas de desnudos femeninos supera con creces el de desnudos masculinos. No podríamos afirmar que en la actualidad esta situación haya cambiado sustancialmente, ni siquiera con la elevación de fotografías como las de Robert Mapplethorpe al olimpo del arte.

Si examinamos los grabados censurados del siglo XVI, vemos que una pequeñísima proporción mostraba desnudos femeninos. Globalmente, el interés por el cuerpo de la mujer parecía ser menor que el despertado por la ilustración e insinuación del acto sexual propiamente dicho. Existen, ciertamente, muchos más penes en erección en los grabados del siglo XVI que en las fotografías del siglo XIX. Diferencias de esta índole tienen tal vez un carácter cultural y circunstancial. Pero si queremos defender esta postura o (en mi opinión sería irrelevante) argumentar que se trata de dos géneros distintos y de que las fotografías no son narraciones —o son menos narrativas que los grabados del siglo XVI—, estas diferencias nos obligan a considerar aspectos a los que, hasta el momento, no hemos prestado la debida atención.

II

Aunque no haya sido mi propósito determinar qué es pornográfico y qué no lo es, una cosa parece clara: muchas imágenes pornográficas no provocan deseo. La fotografía o el grabado que representa una escena abiertamente sexual, no suele excitar deseo, porque está desprovista del cosquilleo, de la tensión o del fuerte deseo que suscita una imagen en la frontera del arte (de lo exquisito, decoroso, elegante) y de lo que no es arte (o exquisito, decoroso, elegante, etc.). Si es arte no debería ser provocador; se acepta públicamente como arte y, sin embargo, transgrede los límites de lo admisible y lo tolerable. En esta posición fronteriza reside el potencial sexual de muchas imáge-

---

[23] Esta serie de oposiciones son asimismo aplicables en el caso de las demás formas de reproducciones iconográficas, de grabados en madera, de los aguafuertes y, sobre todo, de los grabados de los siglos XV y XVI. Cfr. el primer párrafo de la sección IV del presente capítulo.

nes. Una vez más se trata de una cuestión de separación. Cuando los objetos son demasiado audaces la separación entre arte y no arte es demasiado evidente y los efectos, aunque interesantes y curiosos, probablemente no sean demasiado estimulantes ni provocadores. Hay imágenes, no obstante, que aun careciendo de todo valor artístico, despiertan el deseo, pero no es esto lo que nos interesa, sino la ineficacia de lo descaradamente atrevido.

La ineficacia de lo descarado nos interesa porque nos permite volver directamente al problema del deseo que surge de la mirada. En las representaciones fálicas o del acto sexual plasmadas en las vasijas griegas, en las lámparas romanas y en los murales pompeyanos; en las pequeñas esculturas fálicas de jade procedentes de China y en las pinturas K'ang-Hsi en seda; en los penes de piedra del sintoísmo y en la pornografía Ukiyo-e; y en las extraordinarias esculturas de Khajuraho, la representación y la narración es demasiado evidente. No es preciso detenernos ni concentrarnos mucho para comprender lo que ocurre. Vemos el pene y la vulva, examinamos brevemente y comprendemos. La escena es demasiado obvia y clara, como si estuviera escrita con todas



164. Agostino Carracci, *Sátiro y Ninfa* de los *Lascivie* (grabado; h. 1590-95; B. 18-109-134).

sus letras. No hay necesidad de mirar con atención, en realidad quizá incluso nos dé vergüenza mirar, y la vergüenza no conduce al deseo.

Ante todo ello, persiste pues la dificultad de definir concretamente la pornografía. El calificativo pornográfico sigue siendo totalmente circunstancial; es imposible encontrar una definición válida en cualquier contexto o en cualquier situación remotamente transcultural. De hecho, si consideramos la censura de grabados como los *Modi* basados en Giulio Romano o los *Lascivie* de Agostino Carracci (fig. 164; también fig. 170), que podríamos incluir en la misma categoría que las ilustraciones pornográficas chinas, japonesas o indias, no podemos deducir sencillamente que los censores pecaban de mojigatería. No resulta difícil adivinar por qué les preocupaba que se divulgaran imágenes como ésas. Comprendemos fácilmente su temor porque podemos imaginar sin dificultad varias situaciones en las que habrían excitado el deseo. Los censores, si se les hubiera recriminado su actitud, habrían alegado que estas imágenes podían caer en malas manos. Quizá el aficionado al arte podría disfrutarlas sin peligro, pero ¿y los demás? La solución era, al parecer, censurar o restringir la difusión —pero entonces incluso los espectadores más sofisticados podían sucumbir al deseo.

Probablemente sea imposible delimitar qué provoca deseo y qué no lo provoca, pero, por lo menos, podemos explicar con cierto detalle el temor ante el deseo. Al tratar de hacerlo, acudiendo a fuentes antiguas que saben que lo bello es peligroso y que es de sabios controlarlo, empezaremos a entender mejor por qué todas las imágenes pueden actuar como sostienen los críticos del arte, pero además por qué son tanto más subversivas cuanto más bellas sean.

No sabemos a qué imágenes se refería Henry Peacham en *The Gentlemen's Exercise* de 1612, pero transmite un sentido claro aunque censurador de sus probables efectos. El arte lascivo procedente de Italia y de Flandes, afirmó, era «más reclamado en las tiendas que cualquier otro tipo... se dibujaban figuras de cera desnudas de cortesanos de Roma y Venecia y se vendían a diestro y siniestro como *Libidinis Fomenta*»[24]. Aunque es cierto que la curiosidad por lo extranjero y lo exótico aumentaba sin duda el placer de rebasar una frontera prohibida —en este caso una frontera geográfica—, no podemos atribuir el significado de este fragmento al temor nacionalista de los efectos corruptores del arte extranjero que encontramos en todos los escritores romanos tardíos, de Salustio a Veleyo Patérculo, y sobre todo en la vida de Marcelo de Plutarco[25]. Fragmentos similares al de Peacham constituyen una corroboración contemporánea de la posible eficacia de esos cuadros de cortesanos que sabemos que eran utilizados para decorar burdeles o alcobas. Ya hemos visto muchos ejemplos del potencial vital de una mirada lánguida, abobada y anhelante, ante los cuales es imposible menospreciar arengas como la de Clemente de Alejandría por la enorme indignación moral de la que sin duda procede. Clemente, tras referirse a aquellos que «acostados en la cama, aún en el calor de sus propios abrazos, fijan su mirada en Afrodita», dice: «Vuestros oídos se han prostituido y vuestros ojos han fornicado... Vuestra mirada comete adulterio [con] la

---

24 H. Peacham, *The Gentleman's Exercise*, Londres, 1612, pág. 9.

25 Plutarco, *Vida de Marcelo*, 21 —aunque aquí la cuestión no tiene una carga sensual tan obvia, sino más bien un matiz de masculinidad prístina: «Hasta ahora las personas solían dedicar su tiempo a luchar o a cultivar la tierra... Ahora desperdician la mayor parte del día en charlas inteligentes y triviales sobre estética».

Venus reclinada, figuritas de Pan y de muchachas desnudas»[26]. Estas críticas no son meros indicios de la frecuente hostilidad mostrada en los primeros tiempos del cristianismo contra la lujuria y la lascivia de las estatuas paganas. Por supuesto, también lo son, pero lo airado de sus palabras contradice los hechos sosegados de la cognición en los que se basan. Bajo este tipo de críticas se esconde el reconocimiento de que las imágenes actúan de modo que excitan el deseo.

Pero los críticos no son los únicos que evitan la dura realidad. Este tipo de respuesta es, más que ningún otro, el que nosotros tratamos de eliminar. Preferimos no reconocerla y renunciamos deliberadamente a la responsabilidad de articularla. Fuera de los entresijos del mundo académico y de la crítica del arte con mayúsculas, las personas hablan normalmente con más franqueza de estos temas. Y, en ocasiones, incluso les complace aludir a efectos de esta índole. Pero nuestro interés se centra precisamente en la otra cara de la moneda: cómo manifiestan las personas su temor ante la posibilidad de sentir deseo por una imagen y cómo suprimen, censuran o rechazan de plano esos aspectos y esas clases de imágenes que provocan deseo.

III

Se trata, pues, de estudiar el temor y el recelo que suscitan las imágenes por el hecho de alertar nuestros sentidos. De Clemente de Alejandría (con toda su antipatía por las imágenes) a Bernard Berenson (con todo su amor por ellas), los ojos son la puerta que conduce a los demás sentidos. Estos son los peligrosos o los que comunican la vida, o ambas cosas a la vez —sobre todo el sentido del tacto. Una vez que los ojos se detienen sobre una imagen, según las argumentaciones postplatónicas, ya no podemos evitar la implicación de las emociones y sentimientos; por supuesto, nuestros ojos deben posarse sobre algo atractivo, sorprendente, hermoso —precisamente, los criterios artísticos por excelencia. Quizá nos sintamos conmovidos, deseemos tocar el objeto inerte que se alza ante nosotros. Estos impulsos, ya sean procesos inevitables o simples inclinaciones, son los que alteran la pureza de las operaciones mentales. La parte más elevada de nuestro ser, esa que nos distingue de los animales, el reino del intelecto y del espíritu, es rebajada y mancillada. Cada vez que esto ocurre, estamos en peligro y bajo amenaza —y todo por el poder de los sentidos, porque somos falibles, porque no somos lo bastante fuertes para dominar nuestros impulsos y tentaciones.

Si queremos tener imágenes, entonces debemos asegurarnos no sólo de que no nos rebajan al nivel de los sentidos, sino de que nos elevan a planos superiores; que nos ayudan a pasar de lo material a lo espiritual; y que nos ofrecen, a nosotros mortales presos de los sentidos, la posibilidad de mediación —por lo menos con lo divino. Y de esta manera, la imagen ideal es sagrada y no debería ser impugnada por una acusación de vileza. Por esa razón, la producción de imágenes —y las actividades artesanales en general— van acompañadas tan a menudo de prohibiciones dietéticas y sexuales. El acto de creación rivaliza con la creación divina y, por ende, también es sagrado, como debe serlo la imagen. Según se dice, así ocurre en las llamadas culturas tradicionales,

[26] Clemente de Alejandría, *Protrepticus*, 4.53P.

pero en realidad existen una serie de postulados occidentales que insisten en la moralidad del artista, desde los apologistas de las imágenes en Bizancio hasta los decretos del Stoglav ruso en el siglo XVI[27]. La producción de imágenes debe corresponder a personas de la más elevada moralidad, cuyas vidas estén ausentes de toda lacra, que no pinten en domingo ni en días de ayuno, etc. Todos hemos oído las iteradas alegaciones según las cuales los artistas duermen con sus modelos, y esta acusación refleja todos los temores de desobediencia y promiscuidad contra los que van dirigidas las prohibiciones. Es difícil olvidar la alusión explícita de Clemente a la promiscuidad de los ojos.

Una imagen susceptible de despertar sentimientos sexuales o que de hecho los despierta, puede ser regulada por ley, restringida o censurada[28]. Esta imagen se considerará, por una razón u otra, ofensiva. Pero ¿por qué? Después de todo, sólo es materia inerte. Quizá una de las cosas más extraordinarias acerca de la historia del Pigmalión de Ovidio sea que su estructura pone de manifiesto dos de los temores más arraigados que convergen en la desconfianza ante los sentidos: en primer lugar, el temor por el cuerpo real, y en segundo lugar, el de dotar una imagen con vida. De ahí la larga vacilación de Pigmalión y sus cuidadosos preparativos —el relato de Ovidio puede llegar a causar impaciencia al lector— antes de dar el paso decisivo, tras el cual la imagen cobrará vida. Como demuestran claramente las prohibiciones islámicas en materia de representaciones, este peligro siempre acecha a la creatividad artística.

Pero el hecho de animar una imagen es el más peligroso porque siempre implica el primero de los dos temores, el del cuerpo propiamente dicho. En Occidente, por lo menos tanto como en otros lugares, los dos temores son inseparables. Esto es precisamente lo que confiere su valor ejemplar al fragmento de Valerio Máximo acerca del efecto del cuadro de Cimón y Pero[29]. Si su interés residiera únicamente en que se trata de un ejemplo colorista de un género literario particular o un estudio más del concepto romano de virtud, no sería preciso continuar. Pero no es sencillamente, como ya hemos comprobado, un ejemplo típico de la virtud romana (por muy colorista que sea) ni una repetición más o menos trivial de la opinión generalizada de que los cuadros son más eficaces que las palabras.

«Las personas se detienen asombradas y no pueden quitar los ojos de la escena al ver el cuadro» de la joven y hermosa Pero ofreciendo el pecho desnudo a su padre, precisamente porque, como el propio Valerio observa, «ante esas figuras silenciosas sienten que contemplan cuerpos reales y vivos»[30]. Sin lugar a dudas, Valerio no intentaba

[27] Duchesne, 1920, pág. 133; véase también D. E. Kozanikov, *Stoglav*, San Petersburgo, 1863, pág. 150 y G. Ostrogorsky, «Les décisions du "Stoglav" concernant la peinture d'images et les principes de l'iconographie», en *Byzanz und die Welt der Slawen: Beiträge zur Geschichte der Byzantinischen-Slawischen Beziehungen*, Darmstadt, 1974, págs. 122-40, esp. págs. 138-40.

[28] Cfr. Aristóteles, *Política*, 7.17 (1336b): «El gobierno debe prohibir todas las estatuas, pinturas y representaciones indecentes» (*The Politics of Aristotle*, versión inglesa de E. Barker, Nueva York, 1962). Cfr. Freedberg, 1971, págs. 240-41 y Platón, *La República*, 3.401: «Debemos vigilar también a todos los artesanos e impedirles representar, en cuadros y esculturas, lo vil, lo libertino, lo mezquino y lo indecente, así como en las edificaciones o en cualquier otro producto artesanal. No toleraremos que nuestros guardianes crezcan entre imágenes de vicio como entre malas hierbas y en un pasto que pacieran poco a poco, sin percatarse de que están acumulando gran corrupción en sus almas».

[29] Cita y comentarios en el capítulo 3.

[30] Valerio Máximo, *Dictorum factorumque memorabilium*, lib. 9, cap. 4, *Externa* 1.

pronunciarse sobre las relaciones entre cognición y deseo sexual, pero si examinamos con más atención el contenido de este *exemplum* (y, probablemente, considerando el tratamiento dispensado por Rubens a este suceso), comprobaremos la fuerza de una tal afirmación (cfr. fig. 14). La atención del espectador se siente atraída por lo poco habitual del tema y por la representación de una parte del cuerpo asociada con el sexo y la sensualidad; la mirada permanece fija y va recorriendo el cuadro; el espectador se recrea en él, quizá estimulado por la belleza de la pintura; y, de esta manera, la concentración y el embeleso dan paso al deseo de poseer y de dotar con vida. Aunque Valerio pretenda acentuar el efecto edificante de estos cuadros, no es difícil imaginar que el aspecto moral se haya perdido o haya sido oscurecido, o que se haya extraído una lección muy distinta. No cabe duda alguna de la fuerza de la reacción que produce ni de que esta fuerza puede causar la más grave de las inquietudes. La imagen es arte (como demuestran las obras de Rubens, Baburen y Fragonard), por lo que debería apelar a nuestras facultades más elevadas y espirituales. Sin embargo, excita los sentidos de una forma clara e incluso irrefutable. Además, los excita sexualmente o, por lo menos, *podría* hacerlo. ¿Existe alguien tan puro que ante el cuadro *Cimón y Pero* de Rubens (por no decir nada de los grabados de Behams al respecto) sólo extraiga conclusiones virtuosas —especialmente cuando, tal como expresa Valerio, «ante esas figuras silenciosas el espectador siente que está contemplando cuerpos reales y vivos»? Por supuesto, siempre queda la opción de esconder el cuadro, o de encargar uno menos atractivo, o de tratar de separar al padre de la hija, o de cubrir el pecho....

La tensión reside precisamente en que, a pesar de que las imágenes son inertes, están muertas o representan a seres divinos, al mirarlas con esa mirada que comunica vida, es muy probable que nuestra respuesta sea similar, si no idéntica, a la que tendríamos si fueran seres humanos de verdad. Ciertamente, cualquier insinuación de lo sexual, o cualquier percepción del potencial sexual, suele avivar el deseo de posesión. Esta tensión es la que fomenta la preocupación de los censores y la que perturba al resto de nosotros. Un modo, pues, para tratar de negar la posibilidad de confusión e ilusión consiste en eliminar la eventualidad de una respuesta sexual. De ahí el recelo que despierta la desnudez en la cultura occidental y su constante planear sobre el añejo paralelismo entre pintura y poesía —porque es precisamente en este campo donde mejor distinguimos entre las artes figurativas y representativas y los textos. Es claramente el campo donde las imágenes son más eficaces que las palabras. Así pues, cuando Poggio Bracciolini, en los años 1420, reprocha cariñosamente a su amigo Panormita los poemas indecentes que ha publicado en la obra *Hermaphroditas*, no lo hace sólo por razones de demarcación, sino también (y conjuntamente, como siempre) en términos de lo admisible: «Aunque a los pintores se les admite todo, al igual que ocurre con los poetas, cuando pintan una mujer desnuda —aunque su guía sea la naturaleza— cubren las partes obscenas de su cuerpo, o si el cuadro contiene algo lascivo, lo mantienen fuera de la vista»[31]. Las consecuencias que podemos sacar son múltiples, pero dos de ellas merecen mayor atención. A la poesía, y esto es significativo, se le permite más que a la pintura, ya que esta última es potencialmente más peligrosa; y, como ya hemos visto en el caso de la fotografía, la naturaleza es un modelo lleno de inconvenientes para el

[31] Poggio Bracciolini, *Epistolae*, ed. T. de Tonelli, Florencia, 1832, 1, 183; discutido brevemente en Baxandall, 1971, págs. 39-40.

arte auténtico, pues la naturaleza (o su representación realista) apela a algo más vil que lo autorizado por los ideales del arte.

Existen muchísimos ejemplos en la historia del arte en los que se esconden los cuadros de desnudos de las solteronas o de los niños y se exponen en las habitaciones más privadas o aisladas de la casa, tal como aconseja Poggio[32]. Todos estos consejos y recomendaciones llevan implícito el reconocimiento de que cuadros y esculturas de esta índole pueden despertar los apetitos de la carne. Pero, quizá más profundo que la preocupación por la excitación erótica como tal, sea el hecho de que no debemos responder ante imágenes de seres divinos, por ejemplo de Cristo o de la Virgen, como si fueran seres mortales —sobre todo en los viles modos que la respuesta sexual implica en Occidente. Todo ello conlleva la proscripción de imágenes paganas y profanas, así como de imágenes religiosas. Encontramos un fragmento muy revelador en las notas de Leonardo sobre el *Paragone* —cabe destacar de nuevo la mayor eficacia de la pintura en comparación con la poesía—, que nos recuerda el «pecado» de infancia de Gorky y las Madonas lascivas de Toto. «El pintor», dice Leonardo,

> puede incluso inducir a los hombres a enamorarse de un cuadro que no representa ninguna mujer real. En una ocasión, yo mismo pinté un cuadro que representaba un objeto sagrado y fue adquirido por una persona a quien le gustó —y luego quiso eliminar los signos de divinidad para poder besarlo sin caer en pecado. Por último su conciencia se impuso a su lascivia y... sacó sencillamente el cuadro de su casa[33].

IV

La censura de grabados del siglo XVI sobre temas eróticos nos ofrece otros muchos ejemplos. Los grabados, al igual que las fotografías, son reproducciones, pueden difundirse a gran escala y son potencialmente vulgares porque pueden caer en manos del *vulgus*, de la multitud; no son, por consiguiente, como el arte, que es único y en principio sólo llega a un público muy restringido. Incluso en un museo es imposible llegar a establecer un contacto íntimo. En cualquier caso, nunca se sabe en qué manos va a caer un grabado —tal vez en las de un niño o de una persona ignorante—, de ahí que sea fundamental la necesidad de censurar la plancha original. Además, si el censor tiene acceso a la plancha, su poder de censura será mayor que el del censor de cuadros; por ello estos últimos toman en ocasiones medidas más violentas y abiertamente iconoclastas.

La historia de este episodio en particular va desde la modificación en una plancha de Zoan Andrea que representaba a dos amantes, donde la mano que originalmente se

[32] Cfr. el fragmento de Giulio Mancini citado y discutido en el capítulo 1, sección I.

[33] Richter, 1949, pág. 65 (Codex Urbinas 1270, Trat. 25). Tampoco aquí es posible olvidar el juicio del Estado contra *Madame Bovary*. Justo antes de lanzarse a describir con detalle los fragmentos ofensivos de la novela como si fueran cuadros (cfr. la cita y discusión en el capítulo 3 y en la sección anterior del presente capítulo), el fiscal afirma lo siguiente: «Decidan ustedes mismos si no se trata de una unión de lo sagrado con lo profano, y si no podría tratarse de algo mucho peor, de una unión de lo sagrado con lo sensual» (*The Trial of Madame Bovary*, traducción inglesa de E. Gendel, en la edición de New American Library de *Madame Bovary*, Nueva York, 1964, pág. 343. Acerca de las consecuencias problemáticas de mezclar lo sagrado con lo profano, véase también el cap. 12, sección I.







165. *Superior:* Copia según Zoan Andrea, *Pareja abrazada* (grabado; primera mitad del siglo XVI).

166. *Superior derecha:* Zoan Andrea, *Pareja abrazada,* censurado, 2.º pase (grabado).

167. *Derecha:* Adamo Scultori según Giulio Romano, *Venus peinándose,* rayado, 2.º pase (grabado).

deslizaba por el corpiño de la mujer para posarse en su pecho se retocó con bastante torpeza para que pareciera descansar sobre el vestido (figs. 165 y 166), hasta la prolija intervención de León XII en la *Chalcografia Camerale* en 1823. Cientos de planchas del siglo XVI que allí se conservaban (y algunas posteriores) fueron destruidas y fundidas en los hornos de Tivoli. Otras fueron mutiladas horrible e irreparablemente, rayándolas como el caso de la generosamente dotada —incluso podríamos decir que al estilo de Courbet— *Venus peinándose* de Adamo Scultori (fig. 167). Muchas otras, como *Hércules y Anteo* de Scultori y otros numerosos grabados de Hércules, llevaban la púdica hoja de parra, como en el caso de las fotografías de varones del siglo XIX —¡y qué decir del tratamiento que se dispensaba normalmente en la antigüedad a las estatuas de desnudos! Por aquel entonces la calidad de la imagen y la calidad de la técnica del grabado no influían en absoluto en el frenesí de la empresa[34].

Lo mismo ocurría a finales del siglo XVI, cuando la tensión entre el deseo por conseguir grabados eróticos y la desaprobación oficial era permanente —especialmente tras el Concilio de Trento. En esta situación encontramos también paralelismos notables con los primeros tiempos de la fotografía, en los que la producción de imágenes eróticas iba siempre acompañada de la consiguiente ola de indignación. Pero existen, sin duda, periodos más rigurosos que otros, y de todos ellos hay algo que aprender. Es bien conocida la ira de que hizo gala Clemente VII contra Giulio Romano, Aretino y Marcantonio por la publicación de los explícitos *Modi*[35]. Envió a Marcantonio a prisión y ordenó que se destruyeran todas las copias[36]. Tanto éxito tuvo su iniciativa que lo único que quedó fueron los nueve fragmentos patéticos que se conservan en el Museo Británico y fueron recogidos con diligencia por Mariette (fig. 168) —las composiciones originales se conservan grabadas en madera en un libro de principios del siglo XVI, en varios grabados de Gérard y en los escabrosos dibujos del Conde J. F. M. de Waldeck (fig. 169)[37]. Lo que escapa a un censor, no escapa al siguiente. Aunque el *Pan*

34 Acerca de algunas de las consecuencias del rescripto de León XII del 10 de mayo de 1823, por el que ordena la destrucción de planchas obscenas, véase A. Rossi, «La Chalcographie Royale de Rome», *Byblis: Miroir des Arts du Livre et de l'Estampe,* 6 (1927), pág. 119; así como el catálogo excelente de S. Massari, *Incisori Mantovani del'500: Giovan Battista, Adamo, Diana Scultori e Giorgio Ghisi dalle collezioni del Gabinetto Nazionale delle Stampe e della Calcografia Nazionale*, Roma, 1980-81, esp. págs. 32-33, 40, 142-43.

35 El mismo Aretino que en 1545 escribió una celebrada carta a Miguel Ángel en la que expresaba su deseo de que Pablo III destruyera *El Juicio Final*, del mismo modo que Gregorio Magno libró a Roma de «las orgullosas estatuas idolátricas cuya excelencia había privado a las imágenes humildes de los santos del respeto que merecían» (G. Gaye, *Carteggio inedito d'artisti*, Florencia, 1840, 2, págs. 322ss., así como la discusión acertada de Buddensieg, 1965, págs. 60-61).

36 Vasari-Milanesi, 5, 418; véase también la interesante carta de Aretino a Battista Zatti de Brescia (*Lettere: Il primo e il secondo libro*, ed. F. Flora, Milán, 1980, 1, págs. 399-400) y el resumen general del episodio y algunos derivados de la serie en G. Lise, *L'Incisione erotica del Rinascimento*, Milán, 1975, págs. 55-61. Pero véase también el libro reciente de Lawner citado en la nota siguiente.

37 Véase la discusión del destino y *Nachleben* de los *Modi*, en L. Lawner, *I Modi nell'opera di Giulio Romano, Marcantoni Raimondi, Pietro Aretino e Jean-Frédéric-Maximilien de Waldeck* (*I Marmi*, 119), Milán, 1984; para grabados posteriores, véase Lise, 1975, págs. 54, 60 y 63-81 (citado en nota 35). Lawner se refiere asimismo a la posibilidad de que sobreviviera un grabado íntegro de los primeros *Modi* y lo que es más importante, publica el libro, fechado probablemente en 1527, con catorce grabados en madera y dieciséis sonetos, incluido en un compendio pornográfico y escatológico que formaba parte de la colección de Walter Toscanini. Acerca de todo este material y del problema más general

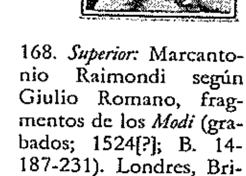




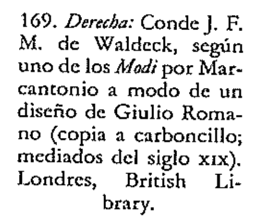


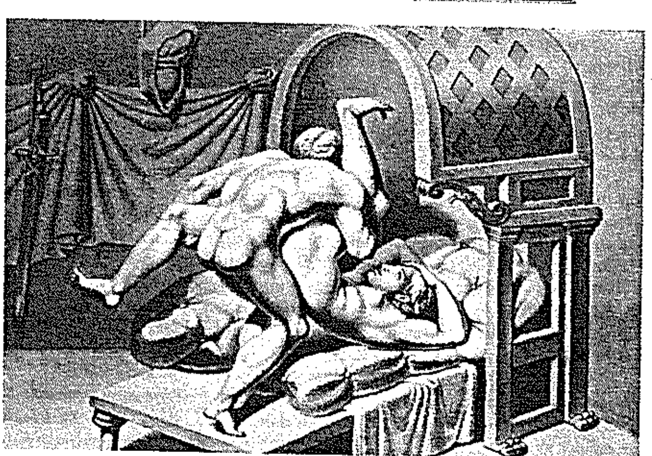




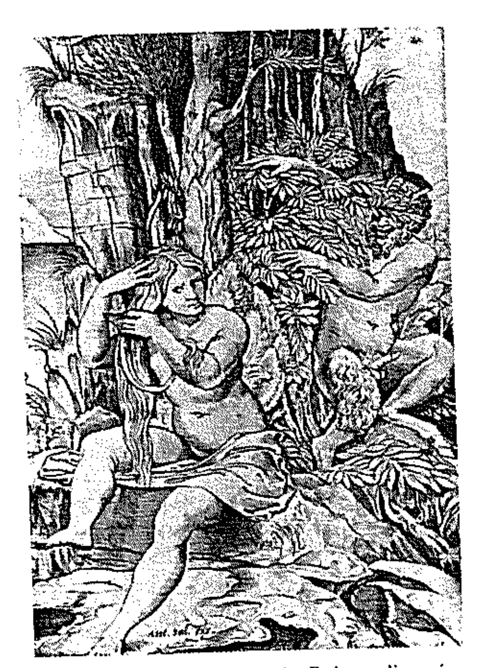


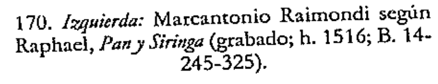
168. *Superior:* Marcantonio Raimondi según Giulio Romano, fragmentos de los *Modi* (grabados; 1524[?]; B. 14-187-231). Londres, British Library.





169. *Derecha:* Conde J. F. M. de Waldeck, según uno de los *Modi* por Marcantonio a modo de un diseño de Giulio Romano (copia a carboncillo; mediados del siglo XIX). Londres, British Library.





170. *Izquierda:* Marcantonio Raimondi según Raphael, *Pan y Siringa* (grabado; h. 1516; B. 14-245-325).



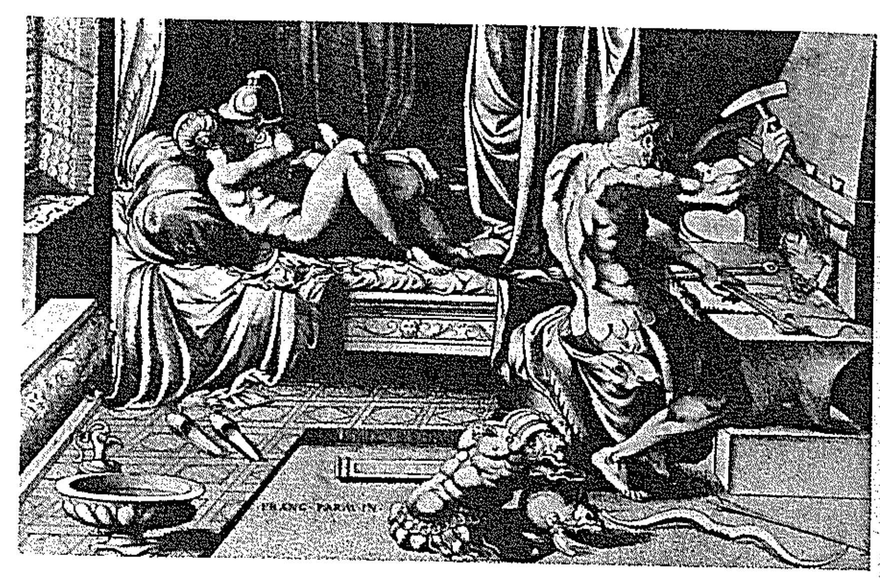
171. *Derecha:* Marcantonio Raimondi según Raphael, *Pan y Siringa*, censurado (grabado; h. 1516; B. 14-245-325).

y Siringa de Marcantonio (en ocasiones atribuido a Marco Dente) parece que sobrevivió a la cólera de Clemente, también recibió su merecido, en forma de un ramo de hojas que cubrían la erección de Pan y de la supresión casi total del vello púbico de Siringa (figs. 170 y 171). El destino del *Marte, Venus y Vulcano* de Enea Vico es igualmente revelador, pero en este caso se llegó a él de un modo más progresivo que el habitual, como se aprecia en las copias sacadas tras cada una de las modificaciones: la primera (fig. 172) muestra a los amantes desnudos haciendo el amor, Marte entre las piernas arqueadas de Venus; la segunda (fig. 173) muestra toda una zona de la plancha borrada, y en la tercera (fig. 174) reaparece Venus, pero si antes besaba apasionadamente a Marte, ahora está adormilada, Marte ya no está y la pierna derecha de Venus, en lugar de estar doblada muestra una posición bastante más decente; además, la postura de la mano y el manto que cubre parte de su cuerpo hacen de ella una Venus Púdica en toda la regla.

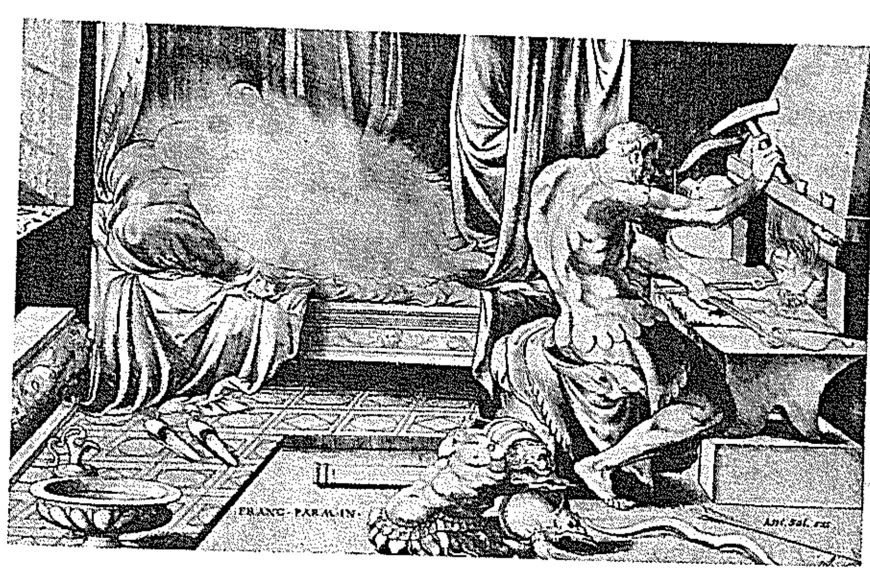
Estos cambios son los que solían efectuarse en el papado del siguiente Clemente (1592-1605). Fue precisamente en ese periodo cuando se evitó, en el último momento, la destrucción del *Juicio Final* de Miguel Ángel, por las objeciones papales ante los desnudos indecentes (a diferencia de sus predecesores y sucesores que, aunque preocu-

---

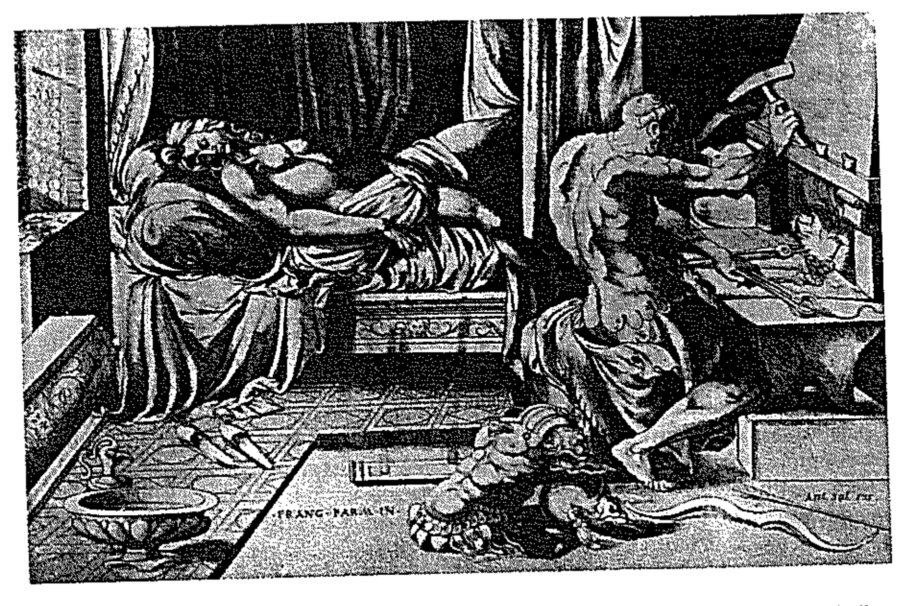
planteado en el siglo XVI por el material pornográfico, especialmente en Venecia, véase también H. Zerner, «L'Estampe érotique au temps de Titien», en *Tiziano e Venezia*, 1976, págs. 84-90.



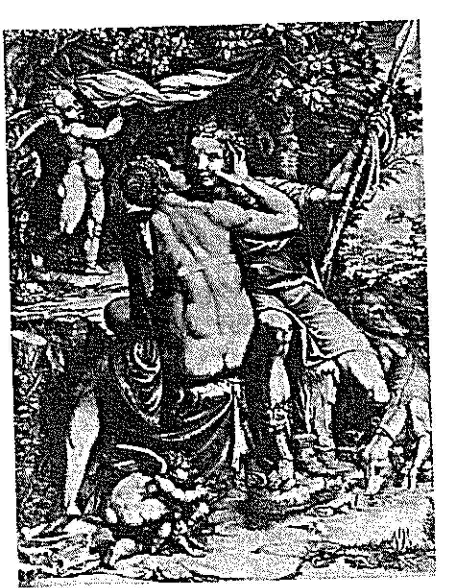
172. Enea Vico según Parmigianino, *Marte, Venus y Vulcano,* 1.er pase (grabado; 1543; B. 15-294-27).



173. Enea Vico según Parmigianino, *Marte, Venus y Vulcano,* 2.º pase (grabado; 1543; B. 15-294-27).



174. Enea Vico según Parmigianino, *Marte, Venus y Vulcano,* 3.er pase (grabado; 1543; B. 15-294-27).





175. *Izquierda:* Giorgio Ghisi, según Theodoro Ghisi, *Venus y Adonis,* 2.º pase (grabado; h. 1570; B. 15.402-42).

176. *Derecha:* Giorgio Ghisi, según Theodoro Ghisi, *Venus y Adonis,* 4.º pase, censurado (grabado; h. 1570; B. 15-402-42).

pados por este aspecto del *Juicio Final* y del techo de la capilla Sixtina, se conformaron con pintar algunos modestos velos y taparrabos)[38]. Este papa promulgó decretos de una severidad sin precedentes y durante su papado grabados como el *Sacrificio a Príapo* del Maestro de los Dados y la *Venus y Adonis* de Giorgio Ghisi, se tornaron respetables: el principal atributo del semidiós quedó cubierto con un manto extendido decorosa, pero aún sugerentemente, sobre las carnosas nalgas de Venus (figs. 175 y 176).

El siguiente caso de mayor importancia en la censura de grabados tuvo lugar a finales del siglo XVIII cuando los grabados eróticos de la colección legada por Benedicto XIV a su ciudad natal de Bolonia recibieron un trato similar. Tal vez debamos fechar en este periodo la «mejora» de muchas de las copias de las *Lascivie* de Agostino Carracci, que ya habían sido víctimas de la indignación de Clemente VIII por su falta de pudor[39]. En esta ocasión, como suele ocurrir, no podemos evitar pensar que si así era como se mantenía la pureza de los grabados, qué niveles debían de alcanzarse en lo que se refería a los cuadros, donde la piel estaba enriquecida por el color, y las esculturas modeladas como cuerpos de verdad. La difusión de pinturas y esculturas estaba, no obstante, más restringida. La cuestión atañe, pues, tanto al control social como al control sexual.

V

Las bases ideológicas de la segunda preocupación fundamental acerca de la desnudez son, en cierto modo, más claras todavía. Se trata de la inquietud que surge de la necesidad de mantener perfectamente separado lo divino de lo cotidiano, para garantizar que lo divino permanezca a salvo de sentimientos sensuales, como ocurría en el fragmento de Leonardo[40]. Si leemos la descripción de Valerio Máximo del cuadro de Cimón y Pero, tal vez tendamos a compararlo con la visión de San Bernardo o con otras visiones, como la del monje que padecía cáncer y fue sanado cuando la Virgen le colocó su «douce mamelle» en la boca. Pero en el caso de San Bernardo, así como en el de otros relatos de visiones, la imaginación alcanza un nivel superior: un autor como Valerio nunca podría reconocer este tipo de fantasías atribuidas al espectador. Los apologistas del cristianismo, no obstante, concebían estas posibilidades sin gran dificultad. Junto a su preocupación por la castidad, eran totalmente conscientes del poder de las imágenes —que calificaban con tenacidad de negativas, mientras no estuvieran al estricto servicio del dogma y de la doctrina del cristianismo.

[38] Aunque no debemos olvidar que ya Adriano VI trató de destruir el techo de la Sixtina «dicendo ch'ell' era una stufa d'ignudi» (Vasari-Milanesi, 5, 456). Acerca de los diversos intentos de destruir y cubrir esta obra, véase E. Steinmann, *Die Sixtinische Kapelle*, Munich, 1905, 2, págs. 515-16 y el excelente estudio más reciente de P. de Vecchi, «Michelangelo's Last Judgement, en *The Sixtine Chapel: The Art, The History, and the Restoration*, ed. C. Pietrangeli *et al.*, Nueva York, 1986, esp. págs. 190-97 y notas.

[39] Véase D. DeGrazia Bohlin, *Prints and Related Drawings by the Carracci Family*, National Gallery of Art, Washington, 1979, págs. 289-90, para una completa discusión acerca de la actitud de Clemente VII y de Clemente VIII ante la realización de grabados eróticos en el siglo XVI —en particular, los *Lascivie*. En la nota 1 de la pág. 290 reproduce el relato de Malvasia sobre la ira que despertaron en Clemente VIII los grabados de Agostino.

[40] Véase nota 33 *supra*.

El siglo XVI es el periodo clásico en que se manifiesta este complejo entramado de cuestiones —la necesidad de mantener lo espiritual lejos de la contaminación de la carne (y de cualquier cosa corpórea o material) y la necesidad de garantizar una separación rigurosa entre lo divino y lo cotidiano. En los autores de la Reforma encontramos el abanico completo de posturas restrictivas, mientras que las actitudes católicas vienen codificadas y canonizadas en los decretos tridentinos sobre la pintura. Los principios de la censura y de las medidas restrictivas son asombrosamente similares por ambas partes. Las opiniones de reformadores y católicos se basan en el peligro que supone la capacidad que tienen las imágenes de despertar nuestros sentidos más volubles. Lutero y Zuinglio, por ejemplo, permitían las imágenes en las iglesias siempre y cuando formaran parte de narraciones históricas (aunque las Venus y las Lucrecias desnudas debían quedarse en casa)[41]. Los apologistas católicos, por su parte, consideraban nuestros sentidos tan proclives a la excitación a través del arte —lo que en muchos casos resulta instructivo, edificante y de ayuda para el recuerdo— que era preciso adoptar las medidas más estrictas posibles para que éste no excitara los sentidos equivocados (así pues, las Venus y las Lucrecias desnudas no tenían cabida en ningún lado, y por supuesto no en casa, donde, al fin y al cabo, estaban al alcance de solteronas y de niños). De esta manera, uno de los pocos elementos específicos del decreto tridentino de 1563 era la insistencia en que se evitara todo lo lascivo en las imágenes sagradas. Cabe reseñar que esto no implica únicamente la proscripción de la iconografía lasciva, sino también la prohibición de mostrar un comportamiento sensual (por ejemplo, la bebida, que disminuía la conciencia de los sentidos) cuando se sacaban las imágenes sagradas en procesión. Cualquier obra nueva de iconografía debía ser sancionada por un enviado eclesiástico y por las instancias superiores del clero[42].

No es necesario repetir los numerosos intentos de cubrir las partes más ofensivas del techo de la capilla Sixtina y del *Juicio Final* de Miguel Ángel o de eliminarlas por completo[43]. Los argumentos contra la capilla empezaron con Adriano VI y alcanzaron su punto culminante en la década posterior a la celebración del Concilio de Trento, con la promulgación del decreto sobre las imágenes (3-4 de diciembre de 1563). Pero este periodo coincidió también con el estallido final de la fiebre iconoclasta en los Países Bajos (1566). Como consecuencia de este suceso, que tuvo eco en todo el continente, innumerables escritores católicos trataron de justificar el uso de las imágenes, siempre y cuando fueran imágenes exentas de amenazas y peligros[44]. Una vez purificadas,

[41] O, en cualquier caso, esto afirmaron los críticos desde Erasmo hasta la poetisa Anna Bijns —una crítica basada sin duda en la realidad de cuadros pertenecientes a la categoría cuyos máximos exponentes entre nosotros son las obras de Cranach y de su escuela. Para la crítica de Erasmo, véase Freedberg, 1971, págs. 240-43 y para la de Anna Bijns, véase Freedberg, 1982, pág. 135 y nota 18.

[42] Acerca del decreto conciliar sobre las imágenes religiosas, véase *COD*, págs. 775-76 (Sessio 25, 3-4 de diciembre de 1563), especialmente a partir de la sección que empieza diciendo: «omnis denique lascivia vitetur ita, ut procaci venustate imagines non pingantur, nec ornentur, et Sanctorum celebratione, ac Reliquiarum visitatione homines ad commessationes atque ebrietates non abutantur...». Para un estudio más detallado de este aspecto del decreto conciliar, véase Freedberg, 1982.

[43] Los desnudos eran directamente inmorales o —como en el caso de la famosa carta de Aretino en 1545 (y en escritores como Gilio da Fabriano)— tenían demasiado estilo para ser pinturas sagradas. Véanse notas 35 y 38 *supra*.

[44] Acerca de los autores y de sus esfuerzos, véase Freedberg, 1986, 1982 y 1976.

podrían ser menos vulnerables a los ataques. Así que idearon sistemas de control y prohibición en caso de que algo no funcionara, de que el poder de las imágenes se pasara al enemigo. Entre estos escritores cabe destacar al censor del rey Felipe de España en los Países Bajos, Johannes Molanus, que escribió una obra sobre iconografía religiosa de la cual se hicieron numerosas reimpresiones y sirvió de modelo para muchos[45]. Molanus denunciaba las representaciones del Niño Jesús desnudo, en un capítulo que contenía todos los argumentos tradicionales contra la desnudez[46]. Pero la articulación más exacta del problema venía condensada en la siguiente cita de Ambrosio Catarino: «El aspecto más despreciable de estos tiempos», arengaba Catarino, «es que uno encuentra pinturas de una indecencia burda en iglesias y capillas, pinturas en las que uno puede contemplar todas aquellas vergüenzas del cuerpo que la naturaleza ha ocultado —despertando así, no la devoción, sino toda la lujuria de la carne corrupta»[47].

Ya a principios del siglo XIV, el escritor de gran autoridad e influencia sobre adornos eclesiásticos, Durando, había insistido en que el Niño Jesús se representara sólo del ombligo hacia arriba (recomendación que, sin duda, extrajo de varios escritores bizantinos)[48]. En realidad, la desnudez del Cristo crucificado era motivo de constante preocupación por razones similares. Algunos autores sugirieron incluso que Cristo se cubriera con la mano izquierda —como vemos en muchas representaciones de la Crucifixión— ante la vergüenza que sentía por ser expuesto así a la vista de todos[49]. El hecho de que restricciones de esta índole a menudo no tuvieran gran repercusión es otro testimonio del poder, no sólo de la tradición, sino de la fuerza de la representación propiamente dicha.

Nadie afirmaría que el pecho, las nalgas o los genitales son igualmente peligrosos o despiertan la misma sensibilidad en otras culturas. Ya he observado la ansiedad provocada en China o en Persia por otras partes del cuerpo, y el lector con conocimientos etnográficos hallará sin duda otros muchos ejemplos. Pero cuando recordamos la reflexión de Kris y Kurz ante el acto de aquellos que rompieron la nariz de una imagen para evitar que despertara más pasiones —«el hombre que ofreció su amor a la estatua no era el único que creía que estaba viva, sino que también lo creían aquellos que la mutilaron para evitar que otros se enamoraran de ella»— comprendemos la fuerza de este paradigma[50]. Cuando censuramos o destruimos una imagen, admitimos nuestra reacción ante el cuerpo representado y, de esta manera, vencemos el deseo. Este caso

[45] Acerca de Molanus y de las distintas ediciones del libro que se publicó por primera vez con el título *De picturis et imaginibus sacris liber unus, tractans de vitandis circa eas abusibus ac de earunden significationibus*, y que se reeditó varias veces bajo el título *De historia sanctarum imaginum et picturarum, pro vero earum usu contra abusus libri quatuor*, y acerca de sus demás obras, véase Freedberg, 1971, págs. 229-36.

[46] Molanus, *De historia*, lib. 2, cap. 42: «In picturis cavendum esse quidquid ad libidinem provocat» (en la primera edición de 1570 es el capítulo 33 del único libro; traducido y discutido en Freedberg, 1971).

[47] De Catarino, *Disputatio de cultu et adoratione imaginum*, Roma 1552, col. 144, citado en Molanus, *De historia* (algunos detalles adicionales en Freedberg, 1971, pág. 238).

[48] G. Durando, *Rationale divinorum officiorum*, 1.3.2; cfr. Freedberg, 1971, págs. 239-40 para la interpretación de este fragmento en Molanus.

[49] Véase S. Axters, O.P., *Geschiedenis van de Vroomheid in de Nederlanden*, Amberes, 1960, 4, páginas 264-65.

[50] Kris y Kurz, 1979, pág. 72.

pertenece históricamente al ámbito de lo figurativo, pero no tendría que resultar demasiado complejo extrapolarlo a un contexto no figurativo.

Estos dos factores —deseo erótico provocado por imágenes profanas o paganas y la amenaza impuesta por la religión (en particular el cristianismo) ante el despertar de la carne— aparecen unidos en la historia de las actitudes frente a la escultura pagana. En la vida de los santos de Bizancio, hasta aproximadamente el año 600, abundan las referencias a la destrucción de estatuas paganas y a historias como la siguiente. La estatua del desnudo de Afrodita del Marneion de Gaza era objeto de una gran veneración. Cuando, en 1402, obispos rodeados de cristianos que enarbolaban cruces se acercaron a la estatua, «el demonio que vivía en la estatua, incapaz de enfrentarse al signo de la cruz, huyó del mármol produciendo un gran tumulto, y al hacerlo derribó la estatua»[51]. La historia, obviamente, pretende ser un testimonio del poder del signo más importante del cristianismo, pero también nos aproxima a los cimientos del impulso iconoclasta. En este caso se encuentra implícito una vez más el miedo al deseo, aunque el motivo explícito sea la victoria de lo cristiano sobre lo pagano.

Podríamos decir lo mismo de la legendaria destrucción de imágenes perpetrada por San Gregorio Magno a finales del siglo VI, pero en el caso de Gregorio su motivación está arraigada en un espectro de miedo todavía más amplio del que nos ocupa en este capítulo: los inevitables efectos seductores y, finalmente, corruptores, de las formas bellas[52]. Se dice que Gregorio «ordenó que las estatuas más bellas... se lanzaran al Tíber para que los hombres, cautivos de su belleza, no se desviaran de la senda de una religión todavía joven»[53]. Humanistas como Andreas Fulvius se sintieron quizá en la obligación de negar la exactitud de tales afirmaciones, pero no debemos sorprendernos de que se reavivaran en la alborotada primera mitad del siglo XVI (cuando podría decirse que la religión pasaba por otra etapa de debilitamiento). En realidad, en los primeros años que siguieron a la iconoclasia protestante, tanto Pío V (1566-72) como Sixto V (1585-90) trataron de retirar y destruir estatuas antiguas, o de ponerlas al servicio del cristianismo[54]. Ni que decir tiene que contaban con el apoyo de muchos escritores teológicos sobre temas de arte, entre los que cabe citar a Andrea Possevino, quien, en su tratado de 1595, insiste en cuáles son los ámbitos adecuados para la poesía y la pintura (y en lo que es admisible en materia de imágenes) y sostiene que la contemplación de estatuas paganas es una ofensa contra los santos celestiales[55]. Molanus, con una mente tan abierta como la de los demás críticos apologistas, creía que las estatuas paganas no eran del gusto de los cristianos, pero que era aconsejable preservar aquellas que enseñaban buenas lecciones morales (y cristianas).

Es difícil imaginar una situación de las imágenes más inquietante, pero demuestra

[51] Mango, 1963, pág. 56, donde cita a Marcus Diaconus, *Vita Porphyrii*, ed. H. Grégoire y M.-A. Kugener, París, 1930, págs. 47ss.

[52] Véase un excelente estudio de la iconoclasia gregoriana en Buddensieg, 1965, págs. 44-65.

[53] Andrea Fulvio, *Antiquitates urbis*, Roma, 1527, fol. LXXXI r. (para LXXVI), citado en F. Haskell y N. Penny, *Taste and the Antique: The Lure of Classical Sculpture, 1500-1900*, New Haven y Londres, 1982, pág. 14.

[54] Véase P. A. Bargaeus, *De privatorum publicorum aedificiorum urbis Romae Eversoribus...*, Roma, 1589, en Graevius, *Thesaurus antiquitatum Romanorum*, Venecia, 1732, col. 1887 (Buddensieg, 1965, pág. 62 y esp. Pastor, 1886-1933, 10, 451 y nota 6, con referencias bibliográficas contemporáneas).

[55] A. Possevino, *Tractatio de poesi et pictura*, Lyon, 1595, cap. 27.

sin duda, de forma absoluta y ejemplar, el temor fundamental que no podemos rehuir a menos que admitamos francamente el potencial sobre el que se basa: el potencial de excitar el deseo que emana inmediata e irresistiblemente de la interacción entre imágenes y personas. Cuando dejemos de mirar, tal vez ya estemos atrapados, tal vez queramos escapar pero no lo consigamos. Incluso si nos alejamos desazonados, nos limitamos a transformar el efecto en rechazo. Por esta razón, en un estado hipersensible o neurótico, los hombres y mujeres tratan de liberarse, deshaciéndose de la imagen que les afecta como si fuera un mortal insidioso, contrariante y renuente. Si estuviera viva se mostraría más comprensiva; la irritación se convierte en cólera y la cólera en el impulso de eliminar o destruir. Pero si está viva —o incluso nos hace sentir más vivos— no hay ninguna razón para proceder así, ya que lo único que lograríamos sería reducirla a materia muerta e inerte.

VI

El capítulo anterior empezó con el problema de saber hasta qué punto, en Occidente, la mirada posesiva era masculina, y a continuación pasamos a la cuestión más general de las miradas que transmiten deseo y vida. Mucha de la evidencia y discusión al respecto se ha basado en presentaciones del cuerpo femenino y en particular del desnudo femenino. He tratado de deslindar la cognición de relaciones contextuales y convencionales más estrechas. En este capítulo he presentado la cuestión de la censura en términos del temor por la reacción sensorial (y la consiguiente impugnación de lo intelectual y lo espiritual), pero además en términos de la separación entre lo divino o sobrenatural y lo cotidiano o profano. En todo momento he prestado atención a la condición apofántica y analítica de la represión y el fetichismo, y de forma gradual a la tensión que surge del sentimiento de que existe una frontera —sentimiento que no equivale necesariamente a conocimiento. Ya he descrito algunos modos en que un amor positivo por una imagen puede convertirse en un amor negativo o en un amor de las personas menos adecuadas: es lo que se denomina normalmente idolatría.

El autor clásico por excelencia sobre temas de las artes visuales y de la poesía es Gotthold Ephraim Lessing. En su obra *Laocoonte* de 1766 se ejercita, con gran erudición, ingenio y bastante profundidad, en el problema de las fronteras: ¿en qué límites deben situarse la poesía y las artes visuales y de qué debe ocuparse adecuada y convenientemente cada género? La cuestión, como ha afirmado W. J. T. Mitchell, no es ontológica sino preceptiva. La famosa distinción de Lessing entre poesía como arte del tiempo y pintura y escultura como artes del espacio, resulta del temor de transgredir las fronteras propias de cada una.

Pero, hasta el momento, no parece obvia la importancia que todo esto pueda tener para nosotros. Extraigamos un fragmento clave de Lessing que sí es importante, e incluso fundamental. Hacia el principio de su obra, establece las relaciones entre la belleza propia del arte y la inevitable necesidad de someterla a la ley. Pero a primera vista el fragmento no parece abordar ese tema, sino uno de los aspectos de las consecuencias de las imágenes que, como ya observé en el primer capítulo, parece totalmente independiente de la racionalidad moderna; si no completamente improbable, por lo menos primitivo. Lessing empieza diciendo que «si una generación de hombres hermosos

produjo estatuas hermosas, éstas, a su vez, tuvieron un efecto sobre aquéllos, y el estado tenía que agradecer a las estatuas el hecho de tener hombres hermosos»[56]. Observamos de nuevo el punto de vista moral (un sentido de que el buen arte es obra de hombres buenos). Pero Lessing continúa con una ilustración más dramática del poder de las imágenes, y no sólo establece la oposición con lo moderno, sino que efectúa un cambio crucial en lo que al género se refiere:

> Entre nosotros la tierna imaginación de las madres no parece expresarse más que en forma de monstruos. En este sentido creo descubrir algo de verdad en ciertas leyendas antiguas que se rechazan de plano como mentiras. Las madres de Aristomeno, Aristodemo, Alejandro Magno, Escipión, Augusto y Galerio soñaron todas ellas, durante el embarazo, que sus maridos eran serpientes. La serpiente era un signo de divinidad y las estatuas de Baco, Apolo, Mercurio o Hércules llevaban casi siempre una serpiente. Durante el día, aquellas nobles mujeres habían alimentado sus ojos con la imagen del dios y, por la noche, revivían en su confuso sueño la imagen del animal salvaje. Así es como yo interpreto el sueño y desecho la explicación que de él hacían el orgullo de sus hijos y la desvergüenza de sus aduladores: porque una razón u otra debió de haber para que la fantasía adúltera tomara siempre la forma de una serpiente[57].

«Sin duda existió», comenta Mitchell en un fragmento que censura casi todas las cuestiones que yo he apuntado, «y Lessing no precisa el análisis de Freud sobre el fetichismo y el falismo para identificarlo»[58]. De lo que se trata es precisamente del «poder irracional e inconsciente de las imágenes, de su capacidad de provocar "fantasías adúlteras"», y este aspecto de las artes visuales es el que precisa ser regulado y contemplado en la ley. La percepción de Mitchell es totalmente acertada en este caso, excepto que ahora ya no tenemos necesidad de hacer referencia a lo «irracional». Lo irracional ha perdido interés —lo que ocurre es que eso es precisamente lo que desean atajar los legisladores.

Pero pasemos sin más demora a hablar del control. El desarrollo y las consecuencias del razonamiento de Lessing son increíblemente ricos. Mitchell observa con gran brillantez cómo descubre el significado de la mirada, aunque no llegue a captarlo totalmente. En su ansia por negar las distinciones tradicionales entre imágenes y palabras en la cultura occidental, Mitchell desdeña un poco este aspecto del pensamiento de Lessing, pero con la gran ventaja de ahondar en las orientaciones ideológicas y, específicamente, de género, de la antigua necesidad de tales distinciones[59].

Cuando Lessing enuncia sus primeros principios (la pintura utiliza figuras y colores en el espacio; la poesía articula sonidos en el tiempo), insiste en que los cuerpos, con sus formas visibles, son los objetos perfectos para la pintura (aunque, evidentemente, la pintura puede representar acciones a través de los cuerpos, mientras que a la

56 Lessing, 1854, pág. 66.
57 *Ibid.*
58 Mitchell, 1986, pág. 109.
59 La diferencia entre la interpretación de Mitchell y la mía sobre estos aspectos es que él pretende abiertamente describir la inconsciencia política e ideológica de la que procede la distinción de géneros, mientras que yo persigo unas metas con una mayor base cognoscitiva. Ello no significa tachar de imposible la tarea que se impone Mitchell.

poesía le es dado describir cuerpos que existen en un tiempo determinado). A continuación pasa a esbozar las consecuencias de estos principios. En primer lugar, parece una mera tautología, salvo que en esta ocasión se describen desde el punto de vista del espectador. Los conocemos perfectamente: «Los detalles, que el ojo capta de una sola mirada, [el poeta] los enumera despacio, uno tras otro [pero] cuando miramos un objeto, todas sus partes son visibles para el ojo. Puede examinarlas tantas veces como desee»[60]. En esta última frase, tan fácil de pasar por alto, Lessing aborda exactamente ese aspecto del signo visual que le confiere toda su riqueza; esa riqueza que impone una cierta regulación y control. De este modo, nos convertimos en esclavos del objeto, que siempre está ahí esperando que establezcamos una relación cualquiera con él. Al mirarlo lo convertimos en un fetiche. El oído, por su parte, pierde algunos detalles, que sólo puede recuperar confiando en la errática memoria. Las palabras se las lleva el viento, no podemos entretenernos con ellas. En realidad, requiere mucho esfuerzo y valor (*Mühe* y *Anstrengung* son las palabras que emplea Lessing) recordarlas y crear el «cuadro» adecuado[61].

Pero ¿qué ocurre cuando el objeto es bello? Puede hacer que los hombres sean más bellos, como aparentemente sucedía en la antigüedad, pero imaginémonos cuánto aumenta su poder de seducción y las probabilidades de que atraiga la mirada. Sin embargo, debe ser bello para crear hombres bellos, como los griegos; de lo contrario hallamos monstruos fruto de «la imaginación susceptible de las madres». Las cuestiones planteadas parecen enigmáticas y contradictorias. No existe la posibilidad de que sean más sencillas en el caso de la poesía, que encierra muchos menos peligros, incluso cuando invade el ámbito propio de la pintura. Tampoco existe duda alguna sobre las preferencias ideológicas de Lessing. La poesía apela, en cierto modo, a lo espiritual y la pintura a la belleza del cuerpo. En el pasado, los hombres creaban arte hermoso y eran hermosos, ahora las mujeres están dotadas de una imaginación susceptible que produce monstruos.

En cuanto Lessing empieza a escribir en términos particularmente esclarecedores, se hace patente la distinción que nos interesa entre arte y religión. Cuanto más bello, mejor es el arte, rezaría el tópico. De todos los tópicos, éste ha sido uno de los que más ha empañado el juicio acerca de las imágenes y del arte. Ha contaminado todo el pensamiento moderno que trata de dilucidar si una imagen es artística o no lo es. Ante lo profundo de su análisis, Lessing alberga en gran medida el mismo prejuicio, que además parece fundamental para su enfoque de la belleza. «Entre las obras antiguas sacadas a la luz», insiste, «hay piezas de todas clases y sólo debemos dar el nombre de obras de arte a aquellas en las que el artista se ha podido manifestar como tal... Todas las demás obras con huellas demasiado claras de convenciones religiosas no merecen este nombre, porque en ellas el arte no ha trabajado por mor de sí mismo, sino como mero

[60] Lessing, 1854, pág. 140.

[61] El comentario de Mitchell (1986, pág. 102) según el cual la propiedad del espacio y del tiempo en la pintura y en la poesía es a la postre una cuestión de economía de signos, de diferenciar entre mano de obra fácil y barata y «esfuerzo y valor» costoso, resulta un tanto confuso —entre otras cosas porque Lessing no se refiere a lo barato de la mano de obra asociada a los signos visuales. Es calificativo «costoso», por otra parte, y «costoso» es una interpolación del propio Mitchell frente a lo directo del «esfuerzo y valor» de Lessing.

auxiliar de la religión, al que se había impuesto representaciones simbólicas que atendían más a su significado que a su belleza»[62].

El comentario de Mitchell es, una vez más, esclarecedor: «La religión sofoca la pintura, privándola de la vocación que le es propia, representar cuerpos bellos en el espacio, y la encadena a un interés ajeno a ella, la expresión del interés del "significado" a través de la "representación simbólica", propio de formas temporales como el discurso o la narrativa»[63]. No es de extrañar, pues, que Lessing aprobara las acciones de los *fromme Zerstörer*, iconoclastas piadosos que destruían las obras de arte con atributos simbólicos (como los cuernos de Baco) y dispensaban únicamente aquellas que no estaban «mancilladas por el estigma de la adoración». La oposición es asombrosa: «Sólo el artista libre, el que no esculpía la imagen de Baco para ningún templo, podía prescindir de este símbolo». Según Lessing, la «superstición sobrecargaba a los dioses de símbolos»[64]. Eliminemos los emblemas, parece decir, y la imaginación desbordará en la belleza, no en las fantasías que producen monstruos. La belleza sólo procede del artista que no crea ídolos religiosos. Las imágenes asociadas a la religión son ídolos, no son arte.

Las parejas de contrarios parecen evidentes: el arte y la religión, por una parte, y la belleza y el sentido simbólico, por otra. Desgraciadamente no salen indemnes de todas las pruebas. Si hay algo obvio en cualquier esfuerzo por controlar imágenes o someterlas a las leyes, es que todas las imágenes pueden actuar como imágenes religiosas, incluso las bellas y artísticas. Toda representación visual debe ser controlada —como sabían muy bien los antiguos y como Lessing habría reconocido sin vacilar— dada su poderosa capacidad de afectar al espectador y de trascender la ley natural. Están muertas pero pueden cobrar vida; están mudas pero tienen una presencia capaz de moverse y de hablar; y tienen tal poder sobre la imaginación, que alimentan los sueños y ocasionan fantasías adúlteras. Aquellos que temen las relaciones entre la forma y la mirada, tal vez consideren todo esto bastante irracional, y es sin duda irracional que una sociedad racional deba ser controlada.

De estos temores dimanan precisamente las distinciones de género establecidas por Lessing. Estos temores son además inseparables del amor por el arte. Pero estudiemos con mayor atención la carga ideológica que elimina todos los efectos de la forma figurativa y nos acalla ante los problemáticos hechos de la cognición. Hemos observado que es sumamente improbable que las imágenes bellas o pertenecientes a esta categoría no tuvieran ninguno de los efectos que temía Lessing (y todos los amantes del arte). Sería preciso censurar todas las imágenes que llaman .estra atención o son mínimamente atractivas para evitar que las personas de honor —y no sólo las mujeres— se recrearan la vista con ellas y fueran seducidas. El arte no debería conllevar este riesgo, pero la infortunada paradoja (infortunada, por lo menos, desde esta perspectiva) es que todo lo relacionado con la forma —en realidad, todo lo relacionado con el espacio en el amplio sentido atribuido por Lessing— resultará probablemente subversivo. La forma en el espacio, presentada ante nuestra vista, es subversiva del mismo modo que las mujeres son profunda y fundamentalmente subversivas.

[62] Lessing, 1854, págs. 107-8.

[63] Mitchell, 1986, pág. 106.

[64] Lessing, 1854, pág. 107.

«El decoro de las artes», apunta Mitchell, «está relacionado en última instancia con los papeles atribuidos a cada sexo... Lo ideal es que los cuadros, como las mujeres, sean criaturas silenciosas y bellas destinadas a gratificar la vista, en oposición a la sublime elocuencia propia del masculino arte de la poesía. Los cuadros están confinados a la reducida esfera de la exposición de sus cuerpos y del espacio que adornan» (son adornos y no deberían ser útiles, podríamos añadir), y así sucesivamente[65]. No es preciso seguir todos los argumentos de Mitchell —cita el conciso verso de Blake «El tiempo es un hombre, el espacio una mujer»[66]— para evaluar su alcance e importancia, ya que hemos visto exactamente lo que ocurre cuando los cuadros hablan y rebasan sus límites. Podemos disfrutar de estos efectos, pero no olvidar que también son peligrosos, pues nos conducen al amor y al adulterio, despiertan los apetitos carnales y, por consiguiente, deben ser censurados.

Ahora empezamos a calibrar ya toda la importancia del tema «Amor ante la visión de una imagen». Se convierte en un paradigma, como ya he apuntado, tal como el propio Lessing observó acertadamente en el fragmento con el que he iniciado esta sección: «Desde este punto de vista, creo que en algunas leyendas antiguas, generalmente desechadas por ser inciertas, existe algo de verdad»[67]. Podemos enamorarnos de un cuadro o —como en el ejemplo presentado por Valerio Máximo— podemos sentirnos tan atraídos por algunos de sus aspectos, que las formas silenciosas que representa nos parezcan cuerpos reales y con vida, lo cual es tanto más peligroso cuanto que ponemos al alcance de nuestros sentidos esas partes del cuerpo que en un principio provocaron nuestras fantasías adúlteras. No es ninguna casualidad que justo a continuación de este comentario sobre la vívida realidad de las figuras del cuadro romano, Valerio añada lo siguiente: «esto debe producir asimismo efectos en la mente —y, a este respecto, la pintura es mucho más poderosa que la literatura»[68]. Tampoco es casual que esta glosa de apariencia teórica haya constituido hasta ahora el único foco de interés del fragmento para los historiadores del arte, que siguen reprimiendo el poder de las imágenes y el problema de sus consecuencias; parece lógico pues que Poggio enmarque su reprobación exactamente en el mismo contexto: «Aunque a los pintores todo les esté permitido, al igual que ocurre con los poetas, cuando pintan una mujer desnuda deben cubrir las partes obscenas de su cuerpo... o mantenerlas perfectamente ocultas»[69].

El peligro, por supuesto, estriba en que la mirada infunde vida y provoca fantasías adúlteras —y entonces nos convertimos en idólatras de verdad. Esto es precisamente lo que sabía la Silvia de Shakespeare cuando respondió a la desesperada petición de Proteo «Concededme a lo menos vuestro retrato,/ese retrato que pende de la pared de vuestro aposento./Le hablaré, le ofreceré mis suspiros y mis lágrimas». Contestó con firmeza: «No quiero, señor, ser vuestro ídolo»[70]. Para definir el término con las palabras utilizadas por Mitchell: «Un ídolo, desde el punto de vista técnico, es sencillamente una imagen que ejerce un poder irracional injustificado sobre una persona; se ha convertido en un objeto de veneración, en una fuente de aquellos poderes que alguien ha proyectado en él, pero que en realidad no posee»[71].

La irracionalidad se encuentra asociada a la religión y a la superstición, pero no sólo los objetos religiosos o las imágenes utilizadas en contextos religiosos son idolatrados, son fetiches, se hallan en la raíz de emblemas divinos como la serpiente[72]. No recreamos nuestra vista sólo con imágenes de Dios, sino con imágenes de hombres (o, mejor aún, de mujeres). Paradójicamente, no se trata de imágenes del auténtico Dios, sino de uno falso. Son esencial y fundamentalmente engañosas e ilusorias, como mantiene la tradición islámica. Por este motivo, aquellos que no toleran el poder de las imágenes tienden a presentarlas como ídolos (nunca como arte) y, como tales, a desecharlas. No son más que objetos estéticos, arte: no existe riesgo alguno. Si poseen poderes, no son arte. Pero precisamente por ser arte pueden resultar eficaces y provocar fantasías adúlteras[73]. Este es el círculo vicioso inevitable de una categoría que puede perder así todo su sentido.

Tal vez no sea preciso recurrir a una orientación de género tan estricta como la propuesta por Mitchell e inspirada en Lacan ni a la explicación basada en la ideología del género; pero sí es útil si queremos comprender el fracaso permanente de la cultura occidental al tratar de reconocer las implicaciones sexuales de las relaciones entre imágenes y mirada. El producto de la cultura no es tanto la mirada como la represión. La tendencia a la represión ha hecho que este aspecto del poder de las imágenes quede sin analizar (aunque de la represión precisamente surge la posibilidad de analizar). No obstante, lo más revelador es el temor que conduce a la adulteración y destrucción de las imágenes; y mientras normalmente canalizamos nuestras respuestas por vías más seguras y fértiles, seguimos modificando aquello que nos confunde para incluirlo en las categorías más nítidas y seguras de arte o formas bellas y útiles. Podemos reconocer desde lo alto de nuestra sofisticación que, supuestamente, el arte perturba, en lugar de

65 Mitchell, 1986, pág. 110.

66 «A Vision of the Last Judgement», citado en *ibid.*, pág. 110.

67 Lessing, 1854, pág. 66.

68 Véanse referencias en el capítulo 3, nota 6, y en la nota 30 *supra*.

69 Referencia en la nota 31 *supra*.

70 *Los dos hidalgos de Verona*, acto 4, escena 2. Pero cuando Julia ve el retrato de Silvia, en la escena final de este acto, el problema emerge con toda virulencia: «¡Oh, miniatura insensible!/ Serás divinizada, besada, querida, adorada./ Porque si hubiese alguna razón en esta idolatría/ a mi persona se dirigirían tales tributos./ Te trataré con miramiento, en consideración a tu dueña,/ que tan afectuosamente me ha tratado. Si no... ¡Ah, si no!/ Por Júpiter, mis uñas te arrancarían los inanimados ojos,/ para que mi amo te aborreciera».

71 Mitchell, 1986, pág. 113.

72 Difícil es no evocar, una vez más, el modo en que Luciano satirizó a los supersticiosos habitantes de Paflagonia (y a las multitudes que acudieron de Bitinia, Galatia y Tracia), a los que engañó Alejandro el Paflagónico, convenciéndoles de la aparición de Asclepio de Pella, primero en forma de una joven serpiente y luego de una muy grande procedente de Pella. Ni que decir tiene que la fama del dios se extendió desde Asia Menor hasta Italia; y rápidamente «los iconos, las imágenes y las estatuillas de bronce y de plata del dios se vendían por doquier» (Luciano, *Alejandro*).

73 Esta tendencia queda perfectamente ilustrada en el relato de Ghiberti según el cual los habitantes de Siena encontraron una hermosa estatua de Lisipo. Todos quedaron maravillados ante ella —por lo menos durante algún tiempo. Luego, un ciudadano declaró que desde que habían encontrado la estatua, la ciudad sólo había sufrido derrotas en su guerra contra los florentinos. Y exhortó a sus conciudadanos con estas palabras: «No olvidéis que nuestra fe prohibe la idolatría». A continuación la estatua fue completamente destruida y la enterraron en suelo florentino (L. Ghiberti, *Commentari*, ed. O. Morisani, Nápoles, 1947, libro 3, pág. 56). Por otra parte, esta historia puede verse también desde la perspectiva de la creencia antigua pero constante de que las imágenes y los ídolos de otras personas son causa de fortuna o de desgracia. Poseer una imagen puede otorgar un control sobre ella; pero los dioses que la habitaban se vengan por haber sido relegados a la fuerza.

calmar nuestras expectativas o adaptarse a categorías preconcebidas. Y tal vez nos interese eliminar todas las distinciones y barreras que han ensombrecido el pensamiento occidental acerca de la iconografía desde los tiempos de Simónides de Ceos; pero hasta que admitamos todo el alcance del amor que profesamos a las imágenes, la actividad de los censores mostrará el camino de la iconoclasia. Pero el que así sea no tiene por qué poner punto final al análisis.

14
Idolatría e iconoclasia

Consideremos dos cuadros de *La adoración del becerro de oro*: el primero realizado hacia 1530 por Lucas van Leyden y el segundo un siglo más tarde, alrededor de 1634, por Nicolas Poussin (figs. 177 y 178). El tema, claramente representado en ambas obras, es la idolatría extrema: una imagen falsa, erigida en plena prohibición contra las imágenes esculpidas, está envuelta de forma patente por la sensualidad libertina que invade a hombres y mujeres tras adorar al sustituto dorado, artístico y creado por el hombre, de ese Dios que jamás podrán ver. En ambos casos, la perversión y la sensualidad desenfrenada se representan por medio de danzas, aunque en la obra de Lucas están subrayadas por el estado etílico y lascivo de los hombres y mujeres que ocupan los laterales del tríptico. Poussin sitúa tanto el becerro como las escenas de baile en primer plano. En este aspecto, como en todos los demás, la ilustración es más explícita de lo habitual. En épocas anteriores se solía representar al ídolo a una escala mucho menor, como en la obra de Lucas y en otras obras anteriores de Poussin, por ejemplo en la escena de la bóveda de la *loggie* del Vaticano.

Se ha observado con acierto que, a través de figuras danzantes, Poussin «intentó algo muy poco frecuente en su obra: imprimir a las figuras movimientos violentos»[1]. En el ambiente de gratitud, alegría y abandono que Poussin recrea con tanto esmero, cabría decir que las figuras se dejan llevar, por lo menos teniendo en cuenta las reconocidas limitaciones de su arte. Este es el medio que utilizó para transmitir la huida de la represión que el estricto Dios de los judíos imponía a los sentidos. Bajo el embrujo del baile, la manga de la mujer situada a la izquierda en primer plano, se desliza y deja ver la atractiva superficie de su hombro; mientras que la túnica de la mujer situada a la

[1] A. F. Blunt, *Nicolas Poussin*, Nueva York, 1967, pág. 129. (The A. W. Mellon Lectures in the Fine Arts, 1958, Bollingen Series, 35.7).

nos permite distinguir entre el arte y lo que no lo es, y a las ilusiones de las que emana esta distinción. No se trata, por supuesto, de ilusiones si nos limitamos a simples cuestiones de placer personal, pero sí lo son si contemplamos la posibilidad de analizar los resultados, el poder y el éxito o fracaso de las imágenes. Porque, por muy relativistas que nos consideremos, de esto es precisamente de lo que estamos hablando.

15
Representación y realidad

En los distintos capítulos de este libro he abordado numerosos temas. El principal nexo de unión entre todos ellos ha sido el poder de las imágenes y nuestros intentos por aceptarlo o rechazarlo. Pero ¿qué conclusiones podemos extraer de todo este vasto material?

Me propuse demostrar en primer lugar que el poder de las imágenes es mucho mayor que el generalmente admitido. Mi primer objetivo era revelar una serie de pruebas, pero también demostrar que las respuestas descritas no podían ser relegadas al pasado o a contextos atrasados o provincianos. Sabía perfectamente que se objetaría que aunque el material tuviera interés histórico, pertenecía al pasado (o a la fantasía). Por ello, mi objetivo adoptó un cierto matiz de polémica. Esperaba que todo aquel que leyera el libro se percatara rápidamente de que muchos de los elementos de las respuestas estaban en plena vigencia y que los lectores podían identificarse con ellos, aunque se mostraran reacios a hacerlo. Además, dado el temperamento propio de nuestro tiempo, decidí extender las pruebas del contexto religioso al ámbito sexual.

Con todo ello deseaba ilustrar que eludimos las pruebas fehacientes de la respuesta porque ese comportamiento nos incomoda y —al igual que ocurría en el pasado— porque tememos la fuerza de las imágenes en nosotros mismos. Pero también preví la objeción de que las respuestas descritas sólo intervenían en el caso de la iconografía barata, y no cuando se trataba del arte elevado y canónico. A este respecto, el componente polémico de mi argumentación adquiría toda su virulencia. Si emprendí la tarea de escribir el presente libro fue precisamente para rebatir esta postura, así como la opinión de que este tipo de respuestas quedan relegadas no sólo al pasado, sino a gentes y a sociedades más primitivas aún. Nuestras complejas disquisiciones artísticas no son mas que una forma de evasión. Nos refugiamos en este ejercicio cuando discutimos, por ejemplo, acerca de las cualidades formales o cuando elaboramos una historia rigurosa de una obra, por miedo a reconciliarnos con nuestras reacciones —o, por lo me-

nos, con una parte importante de ellas. Hemos perdido el contacto con estas reacciones y por eso las reprimimos y evitamos el tipo de pruebas que he aportado —o, si las examinamos, no extraemos todas sus implicaciones.

¿De qué implicaciones se trata? Algunas de las más importantes las encontramos en el hermoso y acerado ensayo de Roland Barthes sobre fotografía, en el que admite que en un principio se propuso hallar la esencia de la fotografía, pero descubrió que sólo podía hablar —que sólo quería hablar— de la respuesta. Tras una serie de alegaciones semióticas sobre las respuestas suscitadas por fotografías, Barthes concluye que para contemplar íntegramente una fotografía le era preciso combinar dos voces: «la voz de lo banal (lo que todo el mundo ve y sabe) y la voz de lo singular (para impregnar lo banal de todo el sentir de una emoción que sólo a mí me pertenece)»[1]. Esta postura es precisamente la que he defendido en este libro para explicar la respuesta ante las imágenes. Examinamos las pruebas banales y corrientes, la evidencia que todos conocemos, y la completamos —o diseccionamos— mirando con más detenimiento en nuestro interior. La represión dificulta esta tarea. Pero aunque no podamos librarnos totalmente de la inclinación represiva (pues forma parte integrante de todas las miradas y de toda la excitación que provocan las miradas), por lo menos podemos admitir que existe. En cierto modo, debemos esforzarnos por prescindir de nuestra educación (conscientes de que nunca lo conseguiremos) y sumirnos en el estado «primitivo» y salvaje que propone Barthes: «¿Locura o mansedumbre? La fotografía puede ser ambas cosas, mansa si conserva un realismo relativo, atenuado por hábitos estéticos o empíricos; loca si el realismo es absoluto y, por así decirlo, original... De mí depende: vincular el espectáculo que ofrece al código civilizado de la ilusión perfecta u oponerlo al despertar de la realidad intratable»[2]. Pero un poco antes se mostraba todavía más explícito: «La sociedad se aplica en amansar la Fotografía, atenuar la locura que amenaza con estallar ante los ojos del que la contempla»[3].

Estas palabras son duras, pero logran acentuar el principal obstáculo para comprender la respuesta y aprender las lecciones que encierra la historia. Ese obstáculo es nuestra resistencia a considerar la emoción como parte de la cognición, como Nelson Goodman, entre otros, declaró con tanta elocuencia[4]. Esta resistencia está muy arraigada, y sobre todo en el terreno del arte. Siempre tenemos a mano los instrumentos

[1] Barthes, 1981, pág. 76. En mi opinión, el encanto notable del ensayo de Barthes sólo se ve empañado por dos lapsus: la estetización grotesca de las fotografías de Koen Wessing de escenas de muerte en Nicaragua (págs. 23-24) y la excesiva intelectualización de la diferencia entre el atractivo artificial y el involuntario (pág. 47 al referirse a una fotografía de Bruce Gilden de monjas y reinas disfrazadas en Nueva Orleans e indirectamente a la fotografía de William Klein de unos niños en Little Italy).

[2] *Ibid.*, pág. 119.

[3] *Ibid.*, pág. 117.

[4] Especialmente Goodman, 1976, págs. 248-51, donde expresa una crítica brillante de la dicotomía dominante entre lo cognoscitivo y lo emotivo «que nos impide de modo muy eficaz ver que en la experiencia estética las emociones funcionan de forma cognoscitiva». Es importante observar que Goodman subraya que «las emociones no son tan autónomas como para permanecer totalmente ajenas a su entorno, pero el uso cognoscitivo tampoco crea emociones nuevas ni dota a las emociones corrientes de aditivo mágico alguno». Y añade: «No fundamento nada especial en la distinción entre emoción y otros elementos del conocimiento, sino que insisto en que la emoción pertenece a esta otra categoría. Lo importante es que las comparaciones, contrastes y organizaciones relativas al

propios de la gran retórica o siempre estamos dispuestos a aprenderlos. Nosotros, personas cultas, miramos y nos comportamos con naturalidad, nos convertimos en grandes formalistas y negamos las fuentes del poder dentro y fuera de nosotros mismos. También omitimos esos aspectos del sentimiento y de la emoción que normalmente no dimanan de la cognición, sino que se consideran tan refinados y singulares que sólo pueden explicarse con las anécdotas de la historia. Todo esto defiendo también —pese al rechazo de la historia académica y de gran parte de la teoría estética— en el ámbito de la cognición y de la historia.

Los dos principales medios a disposición de los espectadores modernos para hablar de arte no son válidos en nuestra empresa. Ya me he referido a ambos: el primero es la crítica compleja y el segundo se basa excesivamente en el contexto. Ambos facilitan la evasión y permiten hablar en términos que excluyen necesariamente el desorden que transmite la emoción. El primero suprime totalmente los elementos de la emoción, del apetito y del comportamiento que he esbozado. El segundo admite, en cierta medida, estos aspectos, pero sólo desde un punto de vista histórico. Rechaza de plano nuestra integración en el pasado o —para utilizar una expresión menos sentimental— se niega a aceptar que las lecciones que extraemos de nuestras propias respuestas inspiren nuestra opinión acerca del pasado. Este enfoque sólo es estrictamente histórico en principio, pero este detalle es a menudo desdeñado por los que lo defienden.

La aproximación al arte que se inspira en el contexto original (como en el caso de lo que se denomina crítica inferencial) o en términos críticos propios del contexto[5], es la adoptada generalmente por aquellos insatisfechos con las estrategias del elevado formalismo, pero también por aquellos que se muestran escépticos ante las posibilidades redentoras del arte (y del gran arte en particular). También defienden esta postura las personas que afirman que apreciamos y estimamos mucho más una obra de arte si la contemplamos «en sus propios términos». El problema de todo esto —tanto de la compleja práctica de la crítica inferencial como de la escuela de los «propios términos»— es que nos resulta imposible purificarnos de nuestro pasado y también de nuestro presente. Hemos visto y aprendido demasiadas cosas; no podemos mirar con los ojos del ayer. La historia no nos ofrece esta posibilidad —y por ello permanece intacta la cuestión de saber si existe otro medio para vislumbrar el poder ahogado en un contexto, en un acontecimiento o en la idiosincrasia.

He observado con frecuencia que también podemos evaluar la respuesta en contextos que no se articulan necesariamente en términos complejos; y que el intento de recuperar dichos contextos puede iluminar a su vez esos tipos de respuesta que no se explican en los términos utilizados por la crítica inferencial. También he hecho hincapié en la dificultad de examinar analíticamente respuestas ante el arte prescindiendo de las respuestas ante otros tipos de iconografía, sobre todo en las culturas visuales. Ciertamente algunos exponentes de las posturas inferencial e histórica coinciden des-

proceso cognoscitivo a menudo afectan a emociones particulares» —y luego pasa a hablar de otra cosa.

[5] El proceso queda de manifiesto de forma brillante pero irritante en Michael Baxandall, «The Language of Art History», *New Literary History*, 10 (1979), págs. 453-65 y está ilustrado en sus trabajos acerca del Renacimiento italiano (1971, 1972) y en «The Limewood Sculptors of Renaissance Germany» (1980).

de el punto de vista conceptual, pero en la práctica se evita examinar las respuestas inferiores o correspondientes a la iconografía inferior (conservemos por el momento esta categoría hipostática)[6]. En pocas palabras, limitar la descripción de la respuesta a estas premisas históricas y definir así las «causas» de la respuesta (porque eso es lo que implica la empresa) equivale con frecuencia a limitar la audiencia del arte de un modo ajeno a los hechos históricos. Se trata además de un empobrecimiento de nuestras relaciones con el arte y, en realidad, con todas las imágenes. Esta forma de proceder sólo puede aspirar al estudio de datos deducidos de un enfoque de la historia positivista y mal encaminado; y a ofrecer un relato parcial, a menos que conserve plena conciencia de lo que se omite y se reprime. Me refiero no sólo a lo que no figura en los documentos oficiales y críticos, sino también a todas las suposiciones basadas en categorías de experiencias delimitadas únicamente por los datos históricos. Las investigaciones emprendidas por los que practican este tipo de historia del arte nos ofrecen una historia que no puede revelarnos lo suficiente acerca de la respuesta, porque no engloba las relaciones entre los sentimientos y las sensaciones, por una parte, y el conocimiento, por otra.

La única alternativa consiste en buscar aquello que es, podría ser o sería liberador: para potenciar no sólo el placer sino el análisis y la teoría. La cuestión del placer (o del terror) no se puede desdeñar por no formar parte del esfuerzo histórico, ya que forma parte integrante de él. No es preciso adentrarnos en planteamientos místicos sobre el valor del arte o de las imágenes, ni en propuestas sobre el modo en que las imágenes o el arte mejoran la vida o fomentan los sentimientos. Tampoco se trata sencillamente de una cuestión de placer intelectual procedente de una práctica histórica satisfactoria. Nos hallamos, por el contrario, ante la cuestión de aceptar el reconocimiento y la descripción de sensaciones y emociones como parte de la experiencia de la que se ocupa la historia. Ello no equivale a una recopilación curiosa o divertida de emociones y sensaciones varias, como si se tratara de una colección de anécdotas, ni a la elevación de la anécdota a la condición de prueba, como suele hacerse en la actualidad. Se trata, por el contrario, de reconocer el gran potencial cognoscitivo que surge de las relaciones entre la mirada —la mirada fija— y el objeto material figurativo.

Pero ¿cómo podemos liberarnos y ser capaces de reconocer este potencial en la forma que adopta antes de someterse a los valores, códigos o a cualquier otra cosa oculta bajo el epígrafe del inconsciente colectivo? ¿Cómo podemos alcanzar esta liberación, aceptando nuestra situación en la historia y siendo conscientes de todo nuestro acervo cognoscitivo, sin negar por ello la fuerza de las imágenes? Sería imposible lograrlo totalmente. El proyecto, como ya he dicho, debe transcurrir por dos vertientes: en primer lugar, debemos examinar el aspecto banal de las respuestas ante cualquier imagen y, en segundo lugar, debemos mirar con más detenimiento, hacia adentro.

---

[6] Suponemos que el hecho de evitarlas se considera una virtud en las declaraciones notables —y completamente engañosas— de Baxandall según las cuales: «las formas pueden manifestar circunstancias, pero las circunstancias no imponen formas. Esto otorga, precisamente, a las mejores obras de arte su curioso valor de documentos históricos; el artesano superior, y sólo el superior, está organizado de tal modo que puede reflejar dentro de su medio la conciencia individual de un periodo» (Baxandall, 1980, pág. 164). Cfr. los comentarios de Jane Harrison acerca de Pausanias, citados en el capítulo 2, nota 31.

Ello no implica que aceptemos el formalismo, el historicismo ni el modo en que normalmente pensamos en el canon y sus excepciones.

Todo esto parece conducir a un claro escepticismo por mi parte en lo que al arte elevado se refiere. Pero no es así. Aunque cuando se habla de arte, las tradiciones son tan sólidas que el formalismo nos ofrece un verdadero placer intelectual, también sabemos que es posible que entremos en una galería de arte y nos sintamos conmovidos de un modo que las palabras no logran expresar y que incluso nos conduzca al llanto. Somos conscientes de estas posibilidades, por ejemplo, cuando entramos en un museo y vemos un cuadro extraordinario o una escultura magnífica. Vemos el objeto y sentimos que la historia y la opinión pública han sancionado correctamente su posición canónica: no dudamos en absoluto de su presencia; sentimos íntegramente su aura y su enorme fuerza. La mayoría de las personas que lean este libro reconocerán haber sentido algo similar, aunque reconozcan haber sido víctimas de la puesta en escena o de los trucos del museo (de la misma forma que la exposición de una imagen se manipulaba y sigue manipulándose en muchos altares). El aura de un cuadro o de una escultura en un museo puede alcanzar una fuerza similar a la de su aura original, pese al efecto mitigador de la reproducción y de su alejamiento del contexto original. Con las vallas publicitarias o con la mayoría de imágenes cotidianas no existe esta necesidad de colmar un vacío original[7]. Pero ¿qué nos prohibimos a nosotros mismos en la calle?; ¿qué excluimos de los museos? En otras palabras: podemos empezar a exigir un aura determinada siendo conscientes de sus posibilidades (como he tratado de explicar en este libro); y sólo alcanzaremos esta conciencia si admitimos la fuerza —aunque sea para rechazarla y no para someternos a ella.

Pero debemos proceder con mucho cuidado. Cuando digo aura no me refiero a algo vago, místico o no analítico, ni a un cociente misterioso o a un resto de energía contenido en un cuadro o en una escultura. Aura es aquello que libera a la respuesta de las exigencias de la convención. Y aunque sugiero que podemos percibir el poder de las imágenes observando el poderoso efecto de algunas grandes obras de arte, no pretendo insinuar que necesitamos el arte con mayúsculas para lograrlo, ni siquiera recurrir a ningún tipo de catalogación. De nuevo, Nelson Goodman (quien ciertamente no negaría los placeres de la gran estética) se muestra elocuente al respecto: «Las obras de arte no son caballos de carreras y acertar con el ganador no es el objetivo prioritario... Las valoraciones de la excelencia de una obra constituyen una de las ayudas más flacas a la comprensión. Juzgar la excelencia de una obra de arte o la bondad de una persona no es el mejor modo de llegar a conocerla»[8].

En realidad, el impulso por catalogar se ha convertido en una característica propia del pensamiento occidental sobre arte, y de gran parte del oriental, y transcurre paralelo a la represión —aunque no niego en ningún caso que algunas obras sean, inexplicablemente, más bellas que otras. El problema de la catalogación es que es inseparable de la postura que aboga por una separación radical entre imágenes superiores e inferiores y entre respuestas superiores e inferiores. Seguir fieles a estas separaciones radicales equivale a negar a las emociones, como diría Barthes, el lugar que merecen en nuestro

---

[7] Para la noción de «colmar vacíos» («repleteness» en inglés), véase Goodman, 1976, páginas 252-254.

[8] *Ibíd.*, pág. 262.

pensamiento sobre imágenes, ya sean superiores o inferiores, primitivas o modernas. En cierto sentido, pues, el objetivo consiste en democratizar las respuestas.

Las mismas conclusiones pueden extraerse de un recorrido por colecciones etnográficas. Necesitamos la etnografía no para defender una función original, sino para vislumbrar las raíces de la admiración, el espanto, el terror y el deseo —es decir, para entender la verdadera esencia de la función; no de la función histórica sino de la basada en la integración del sentimiento en la cognición. Cuando vemos las poderosas imágenes del arte primitivo en un museo, nos detenemos embargados por el horror y el asombro. Reconocemos que nos perdemos en la generalidad de la respuesta convencional. Pero esto no equivale a decir que el arte que seguimos calificando de primitivo produzca este tipo de efectos: tanto si la figura despellejada pertenece a Ligier Richier como al arte azteca, retrocedemos horrorizados. Se trata sencillamente de que reconocemos estas respuestas con mayor frecuencia y con mayor claridad cuando entramos en esas salas donde las imágenes son claramente distintas y donde las relaciones entre la función y la respuesta parecen, a primera vista, mucho más sencillas que en las tradiciones en las que estamos sumergidos o que nos son más familiares. Además, aunque quizá tengamos todas las razones del mundo para mostrarnos agradecidos por el cobijo adecuado y favorecedor que proporcionan los museos, estas imágenes no podrían demostrar con más eficacia la inutilidad de la categoría artística. Son imágenes integradas en la vida; no son arte. Cuando reaccionamos ante ellas en un museo, sentimos inmediatamente la eficacia de su función. Existen, por supuesto, numerosas imágenes procedentes de culturas primitivas que también se crearon como arte, y contamos con una amplia literatura antropológica que testimonia la riqueza de la terminología artística en una determinada cultura (el ejemplo más famoso es el de los yoruba)[9]. Pero es difícil escapar al hecho de que la función de las obras depende de factores que, en muchos casos, no requieren la noción de arte ni catalogación alguna. No obstante, debemos recordar que para que las imágenes traspasen las fronteras del arte o de la catalogación (en el sentido de que estas nociones son irrelevantes en lo que respecta a su función) o para introducir esta categorización, no es preciso sostener que en su creación no intervinieron criterios artísticos ni que dichos criterios tienen poco que ver en su eficacia. Pero los efectos de grandes proporciones, la carne despellejada, los ojos hundidos o relucientes, la ausencia de boca o cualquier otro tipo de mutilación son factores que encajan difícilmente en la pulcritud de los demás (si existen) criterios «estéticos».

Es cierto que nuestras respuestas ante el «arte primitivo» nos enseñan que no nos preocupamos, o no debemos preocuparnos, por el modo en que respondemos o por lo que nuestra cultura considera una respuesta adecuada, decorosa o convencional. En otras palabras, existen menos probabilidades de que nos sintamos obligados a presentar nuestros respetos a los términos del discurso formalista o historicista cuando se trata de describir una respuesta o un sentimiento; aunque naturalmente siempre habrá algunos que se sentirán obligados a adaptar sus respuestas a un sistema adecuado de crí-

[9] R. F. Thompson, «Yoruba Artistic Criticism», en *The Traditional Artists in African Societies*, ed. W. L. d'Azevedo, Bloomington y Londres, 1973, págs. 19-61, es probablemente el más conocido de los numerosos artículos que tratan de demostrar, en ocasiones con excesiva ingenuidad, el refinamiento estético y crítico de sociedades que conceptualmente no se consideran tan refinadas.

tica. Por una parte, cabría alegar que al negarnos a aplicar los términos que aplicamos al arte occidental al de otras culturas, caemos en una superioridad cultural ciega; por otra parte, se podría pensar que la postura liberal está demasiado reprimida, ya que pretende aplicar términos formalistas válidos a respuestas muy anteriores al sentido encerrado en dichos términos. Ninguna de estas posturas es relevante en este momento. Lo único que sostengo es la necesidad de integrar la experiencia de la realidad en nuestra propia experiencia de la iconografía en general y en el discurso crítico sobre imágenes y arte. Si no actuamos de este modo, caemos en prejuicios categóricos y en una estrechez ideológica que este libro pretende rehuir.

Las lecciones más sólidas proceden algunas veces de nuestras respuestas ante lo que reconocemos como una obra maestra (occidental) y ante lo que denominamos primitivo. En efecto, «primitivo» se utiliza a menudo como sinónimo de poderoso, sólido, eficaz; y es habitual que utilicemos el término «obra maestra» para mostrar nuestra aprobación definitiva de obras no occidentales o no orientales, en un reconocimiento casi explícito del modo en que valoramos el arte primitivo a partir de los cánones occidentales o cánones orientales refinados.

Pero existe una tercera categoría bastante extensa de la que se extraen las lecciones más concluyentes: el arte expuesto en los museos modernos y contemporáneos. En este caso la ironía es obvia, ya que precisamente en torno a esta categoría se han desarrollado los tipos más refinados de crítica formal, así como los vocabularios más complejos. Los representantes democráticos de esta crítica no vacilan en afirmar que no desean tener nada que ver con la generalización de un arte que reconocen esencialmente elitista. Sostienen que debemos admitir que nuestras inquietudes pertenecen a un nivel elevado y no son cotidianas ni corrientes, ni presentan interés exclusivamente para aquellos que en principio no están relacionados con el arte[10]. No tiene sentido examinar aquí esta postura, aunque siempre he creído que era especiosa. No pretendo reivindicar ahora la liberalización del buen arte moderno; lo que sí quisiera decir es que una vez más los que lo contemplamos prestamos a nuestra respuesta una atención mayor de la que permitiría la convención. Pues dentro de nuestra propia experiencia del arte moderno, encontramos previsiblemente otras claves de la relación entre la mirada y el objeto figurativo, que normalmente reprimimos y que deseo reintegrar en el discurso iconográfico, en general, y artístico, en particular.

El museo moderno es útil precisamente porque evita que lo figurativo y lo iconográfico nos desconcierte. Y aunque ambas cosas sean desconcertantes, lo son mucho menos que el arte antiguo. Nos impresiona el tamaño o el color, la sensación olfativa o la repugnante textura de la superficie. Puede pensarse que para describir estas cosas es preciso recurrir a los términos de la crítica formalista, pero ello equivaldría a rebajar y debilitar las respuestas. Para que desempeñen el papel que realmente les corresponde, debemos reconocer, una vez más, la importancia de la sensación en el conocimiento. Observamos cantos dentados, aguijones, texturas, escamas, y reaccionamos de modos más viscerales que los articulados, por lo general, en la crítica refinada. Pero esto no

[10] El deseo de Petrarca era muy claro: se refería a un lienzo de Giotto, cuya belleza no entendían los ignorantes, pero ante el cual se mostraban asombrados los *magistri artis* (Baxandall, 1971, pág. 60, con más ejemplos acerca de su postura en pág. 61).

que quizás algunos críticos modernos piensen que yo he englobado en uno solo. Estarían en lo cierto si pensaran que he sugerido la conveniencia de combinar ambos órdenes. Si ya no utilizamos la naturaleza (el mundo exterior) y la representación (en tanto que reflejo) como criterios para medir la calidad de la imitación y por consiguiente del efecto, podemos evitar los callejones sin salida, a los que llegó incluso Roger de Piles. La imitación deja de ser un criterio válido para medir la eficacia, aunque sigue siendo un factor de la respuesta. Pero ya no debemos preocuparnos de que «si los objetos representados y sus cualidades no tienen un interés inherente a la pintura, ¿cómo puede eludir la pintura la antigua acusación de interesar únicamente por su proeza imitadora, independientemente de lo que representa?»[14]. Ya no debemos preocuparnos por ello, porque carece de importancia, porque el estudioso de la respuesta no plantea la cuestión en estos términos. Lo esencial es saber reaccionar ante el objeto representado carente de interés (si el cuadro es en verdad una representación). La respuesta no depende únicamente del modo en que ha sido pintado ni de la fidelidad de la imitación —como si nuestra reacción ante los zapatos de Van Gogh (fig. 189) sólo dependiera de la calidad de la pincelada o de los extraordinarios accidentes de la superficie del cuero viejo y gastado. La insistencia en que «las condiciones en las que observamos la imagen del mundo, pintada en colores materiales sobre una superficie plana limitada por un marco, son esencialmente distintas de aquellas en las que contemplamos el mundo real», resulta irrelevante, y lo mismo ocurre con la conclusión de que «ello limita la ilusión de la descripción en numerosos aspectos importantes pero también otorga al cuadro esa eficacia concluyente que transmite sólo la pintura»[15]. Pero no nos limitemos a la pintura, no olvidemos la escultura.

Nuestro proyecto debe tender, en un principio, a examinar las consecuencias de la fácil separación entre la imagen (delimitada de una forma u otra) y el mundo real que nos rodea. Vislumbrar las consecuencias permite el tipo de análisis histórico descartado por las pruebas, recogidas en tiempos y lugares muy distintos, de la inapelable confusión entre imagen y prototipo. Significa, además, liberar la vista de la necesidad de asignar cuadros, esculturas y otras formas artísticas e iconográficas a contextos, altares y cánones adecuados. Lo que ensombrece nuestra percepción es precisamente esa tendencia a determinar si el objeto es arte y si debería estar en un museo. Pero esta sombra puede disiparse, aunque no es necesario recordar (pese a que nunca se repetirá lo suficiente, como medida de precaución) que muchas imágenes se crean con el convencimiento consciente de esta necesidad y de su fuerza histórica. Así pues, en lugar de examinar las separaciones, ha llegado el momento de considerar la pintura y la escultura como algo más cercano a lo que llamamos realidad y de reintegrar la figuración y la imitación en la realidad (o, mejor dicho, en nuestra experiencia de la realidad). Esto significa que ha llegado el momento de aceptar la posibilidad de que nuestra respuesta ante las imágenes pertenezca a la misma categoría que nuestra respuesta ante la realidad; y que si emprendemos la tarea de evaluar la respuesta, debemos partir precisamente de esta base.

Otra consecuencia de lo dicho es que al hablar de arte deberíamos utilizar con mayor libertad los términos que aplicamos a lo que existe fuera del mundo de las imágenes y del arte —excepto si queremos embarcarnos específicamente en un discurso artificioso o artificial y convertir las nuevas formas en formas críticas, normalmente más endebles que las formas artísticas. Hago esta propuesta porque este discurso será entonces más fiel a nuestra respuesta real o a las bases de dicha respuesta. Con objeto de evitar los malentendidos que pudiera generar este alegato, permítanme señalar que este discurso no debe confundirse con el viejo discurso acerca de las relaciones entre la naturaleza y el arte. No pretendo sugerir que la respuesta deba basarse en la percepción de la representación en tanto que imitación o ilusión, más o menos acertada, de la naturaleza —aunque en ocasiones sea así y aunque este criterio constituyera durante milenios el origen de la respuesta y, al mismo tiempo, determinara el éxito o el fracaso de una obra de arte. No debe sorprendernos, pues, la ansiedad despertada por la emulación de la hermosa y original creación de Dios, de lo verdaderamente divino. Todo lo demás era una imitación (temeraria o presuntuosa) o una mera ilusión, por muy artística y talentosa que fuera. Pero en este libro sólo he abordado el tema de la imitación y de la ilusión incidentalmente.

Por estas razones debemos otorgar a las imágenes toda la importancia que merecen por pertenecer a la realidad y no puramente (como recurso simple y caduco) al ámbito de la representación. Generaciones de teóricos nos han inculcado que lo extraordinario y lo maravilloso de las representaciones no es lo mismo que lo extraordinario y lo maravilloso de la realidad. A este respecto, la representación es exactamente lo contrario de lo que siempre se pensó que era. La representación es algo milagroso porque nos induce erróneamente a pensar que es realista, pero sólo es milagrosa porque es algo distinto de lo que representa. El gran engaño que esconden todas las teorías de la representación que he abordado en esta sección es el siguiente: nos hemos visto forzados a evaluar la respuesta (y el éxito de la creación) a partir de la separación absoluta entre representación y realidad. Pero todo lo que rodea a un cuadro o a una escultura exige que contemplemos los objetos y aquello que representan como una porción de la realidad: sobre esta base se perfilará nuestra respuesta. Reaccionar ante un cuadro o ante una escultura «como si» fueran reales es algo distinto a reaccionar ante la realidad como algo real[16].

Con todo el respeto por lo que los críticos suelen llamar arte representativo, una de las lecciones sobre arte y sobre la creación de imágenes (aplicable a los últimos cincuenta años) es precisamente que hay muchas cosas que no pueden denominarse representativas —por lo menos en ningún sentido útil—; «figurativo» tal vez fuera más apropiado, pero esto queda por ver. El carácter representativo sigue siendo un concepto problemático en lo que respecta a nociones de la teoría visual como «realismo», «realidad» y «naturaleza»; y quizá deberíamos estar tan dispuestos a renunciar a él como lo estamos en el caso de estos otros términos, o a dejar de invocarlo. He expresado implícitamente —y tal vez haya llegado el momento de hacerlo explícitamente— que cuando hablo de integración del arte y de la creación de imágenes en la realidad,

[14] *Ibid.*, pág. x.

[15] *Ibid.*

[16] ¿Qué se deduce de todo ello? Que tenemos algún tipo de teoría pictórica de la realidad o nos vemos obligados a renunciar a la condición metafórica y metonímica de la representación. Por lo menos, así resolvemos el antiguo problema, ridículamente sublimado, del modo en que percibimos la naturaleza a través del arte; pero el concepto de representación (pintura, etc.) sigue siendo algo torpe y empezamos a dudar de que sea de alguna utilidad.

supone exigir una descripción ni una crítica mejores, sino sencillamente invitar a que se amplíen las posibilidades de una buena comprensión de la respuesta.

Ya he sugerido con bastante frecuencia que sólo podemos adentrarnos en la historia de la respuesta si tomamos en consideración el mayor abanico posible de imágenes, admitiendo así la función fundamental de la represión en todo el sentir relacionado con las imágenes y reconociendo las consecuencias de las presiones ideológicas —de las cuales parece posible escapar— por catalogar y clasificar, no sólo como arte, sino como superior e inferior y como lo que pertenece a las facultades más elevadas, por una parte, y aquello que debe quedar excluido porque provoca los sentidos más bajos, por otra. Las respuestas en las que he centrado este libro son precisamente las que suelen dar lugar a otras, a respuestas «estéticas» delicadas, a esas abordadas en la crítica endeble que es formalista o puramente historicista[11]. No debemos avergonzarnos al ver imágenes que cobran vida, antes bien debemos hablar de ello.

¿Qué conclusión extraemos de todo esto? Un aspecto de lo que he escrito lleva implícita dicha conclusión, pero tal vez ha sido causa de cierto malentendido. Algunos lectores quizá hayan sentido que he concedido excesiva importancia a la búsqueda de la figura y he depositado demasiadas esperanzas en dicha búsqueda; que al haber recurrido tan a menudo a la noción de reconstrucción, he adoptado una visión del arte demasiado figurativa o ilusoria. Espero que las referencias que he hecho, sobre todo, en este último capítulo, a respuestas distintas y más inmediatas disipen este posible malentendido: reconozco toda la importancia de respuestas procedentes en cierto sentido del placer que hallamos en líneas múltiples trazadas al azar, en líneas, volúmenes o grandes superficies monocromas, en su extravagancia, minuciosidad o ausencia. Hago hincapié en el problema de la reconstrucción porque es el aspecto de la respuesta que solemos eliminar reiteradamente. En verdad, si algo ilumina los mecanismos de la supresión es, sin duda, la búsqueda de la figura, de partes del cuerpo, incluso de los *membra disjecta*, de signos de forma biológica. Tal vez no encontremos estos signos, pero entonces debemos contemplar las consecuencias de este fracaso como un aspecto de la respuesta. Ello no equivale a decir que todos reaccionemos ante las formas biológicas de la misma manera; hay que adoptar un tipo de respuesta que podemos reconocer sin demasiado esfuerzo y sugerir que nos mostremos más tranquilos con nuestra tendencia a confundir, o sustituir, las formas visuales con la realidad.

Se impone, pues, una conclusión radical: reconsiderar la insistencia de la teoría artística occidental —y, tal vez, de la filosofía occidental en su conjunto— en la separación drástica entre la realidad del objeto de arte y la realidad propiamente dicha[12]. Esto no significa exigir una revisión de las ideas filosóficas y ontológicas, antes bien alegar

[11] Aunque debemos admitir que el elaborado formalismo presta, por lo general, un poco más de atención a las respuestas ante la línea, la forma material, el color, la configuración y la laboriosidad, y un poco menos de importancia a la necesidad de aceptación y conocimiento.

[12] Cuando Platón afirma que «hay pocos que ante las imágenes contemplen en ellas lo que realmente expresan» (*Fedro*, 250b), implica que «las cosas llamadas reales son simplemente imágenes de sus formas o ideas reales de verdad» (Ladner, 1953, pág. 6). Aunque esta opinión es especialmente relevante en el contexto que sigue, mi preocupación se limita a las imágenes visuales (y es preciso tenerlo en cuenta para evitar posibles malentendidos). Platón, aquí y especialmente en otras obras anteriores, saca mucho partido de la opinión según la cual el arte es una mala imitación de la naturaleza —que a su vez está por debajo del plano superior de la verdad. Estos puntos de vista, en particular el primero, son los que he tratado de rebatir en el presente libro.

que sólo lograremos entender la respuesta si aceptamos plenamente de qué forma se produce la separación cuando estamos en presencia de una imagen. Pruebas de esto precisamente son las que he pretendido presentar en este libro.

Quizá nuestra inclinación a observar los cuadros y las esculturas de un modo distinto al que adoptamos para contemplar el mundo exterior se consolidó, incluso petrificó, a finales del siglo XVII; aunque tal opinión sería discutible. La teoría ha seguido durante mucho tiempo esta trayectoria y siempre se ha visto impregnada con la valoración del efecto de las representaciones con respecto al efecto de los originales percibidos en el mundo real. Thomas Puttfarken ha observado acertadamente, en su obra sobre Roger de Piles (1635-1709), que uno de los principales problemas de la descripción y de la eficacia visual de las representaciones pictóricas era (para de Piles) «distinguir entre el modo de percibir los cuadros (y el efecto que nos produce) y el modo de percibir y sentirnos afectados por el mundo real que nos rodea»[13]. Este es el problema que sigue obstaculizando nuestro proyecto.

Fue, en resumidas cuentas, Roger de Piles quien sentó las bases de la tan importante distinción moderna entre el orden pictórico artificial y el natural o de imitación,



189. Vincent van Gogh, *Zapatos* (1887). Cambridge, Massachusetts, Fogg Art Museum, Colección de Maurice Wertheim.

[13] Puttfarken, 1985, pág. ix. Los otros dos problemas, el de «liberar la teoría de la pintura del dominio de la teoría literaria [que] había constituido una constante de la teoría tradicional» y el de «definir el interés visual que despiertan en nosotros los cuadros frente al interés intelectual, moral o religioso que debemos al tema del cuadro» presentan un paralelismo innegable con la discusión expresada en este libro.

no me refiero únicamente a que reconstruimos o incorporamos el arte a nuestra vida, como podría afirmarse sin paliativos, sencillamente «contemplando como», viendo algo como si fuera otra cosa. Es, por supuesto, viable, proceder a la integración viendo una imagen como un objeto afectivo de colores y formas internas y externas. Esto es lo que nos enseña el arte moderno, al igual que la iconografía primitiva, donde intuimos y sentimos que la eficacia de su función emana directamente de la afectividad de la forma, color, ausencia de boca y de ojos. Pero al defender esta postura no negamos ni debemos negar la importancia fundamental del tema tratado, del realismo que se le atribuye o del éxito de la ilusión depositada en el objeto (como ocurre, en gran medida, con las uvas de Zeuxis; con Hoogstraten, Harnett, Peto; con los *sacri monti*, Kienholz y Duane Hanson).

La carga de la historia reposa en gran parte en la cognición. No podemos renunciar a la historia ni al contexto, ni siquiera cuando reaccionamos guiados por el inminente colapso de ese objeto, de su peso, colores y texturas. Pero mientras no podemos crear hipóstasis alguna con lo que precede al contexto, el peligro de un contextualismo estricto y gratuito es que hace caso omiso de las presiones que la historia y el contexto ejercen en el individuo; da por sentada la postura de generalidad que ostensiblemente pretende evitar. Precisamente las posibilidades de esta individualidad previas a su inflexión bajo acción del contexto, son las que he tratado de exponer. Nada queda por identificar salvo la imposibilidad de reconocer el alcance de la represión.

Y al supeditar el discurso sobre imágenes a las opiniones convencionalistas y tolerar únicamente lo que pensamos que todos nuestros semejantes saben y toleran, hemos renunciado a la realidad dura, bruta y dulce de la imagen. Barthes adoraba la realidad de la fotografía porque en ella veía trascender la muerte de su madre. Al contemplarla, no sólo reaparecía sino que volvía a existir. La realidad de la imagen no reside, como quisiéramos creer, en las asociaciones que suscita, antes bien en algo más auténtico, más real e infinitamente más aprehensible y verificable que la asociación. «La fotografía», recordemos que dice Barthes, «no evoca el pasado (no tiene nada proustiano en ella). El efecto que me produce no es el de restaurar lo que ha sido abolido (por acción del tiempo o de la distancia), sino dar fe de que aquello que veo ha existido de verdad». Por muy proustiano que sea un cuadro —y sin duda puede serlo más que una fotografía— las palabras de Barthes al respecto encierran múltiples repercusiones en la iconografía del mundo moderno. A continuación, añade: «Quizá este asombro (producido por la fotografía), esta persistencia desciende hasta la esencia religiosa de la que estoy hecho; nada de eso, pues la fotografía tiene algo que ver con la resurrección: ¿acaso no podemos aplicarle lo que dijeron los bizantinos de la imagen de Cristo plasmada en el paño de la Verónica: no es obra de la mano del hombre, *acheiropoietos?*»[17].

Tanto mejor para la magnífica integridad de la fotografía. Supera la muerte y restaura de forma singular al ser desaparecido. Lo que se ha perdido o está ausente parece de nuevo presente, pero no sabemos por qué. En cuanto tratamos de captar la presencia en su totalidad, no lo logramos o tendemos a domesticarla o destruirla. Vemos la imagen: «Ahí está; está de verdad ahí», exclamamos, como hace Barthes[18]. Pero no queda nada en la otra cara del papel, ni siquiera en la madera o en la piedra (a menos

[17] Barthes, 1981, pág. 82.
[18] *Ibíd.*, pág. 99.

que algún sacerdote se oculte en su interior). «Desgraciadamente», dice Barthes, «por muy esmeradamente que mire, no descubro nada: si amplío la copia sólo consigo ver el grano del papel»[19]. Pensamos que podemos huir de las pesadillas hablando de arte, incluso del grano de la superficie, pero las pesadillas vuelven y nos asedian porque no nos hemos enfrentado a la realidad, sino a la ilusión.

Quizá debamos admitir que el poder redentor de las imágenes reside precisamente en esta trascendencia de la muerte forjada por una forma que la mano humana no debería haber sido capaz de lograr, que no *debería* haber logrado. Cabría pensar que todos mis argumentos a favor del poder de las imágenes quedan invalidados por el hecho de la reproducción, por el hecho de que las imágenes se hayan debilitado a medida que se han convertido en algo generalizado, banal e infinitamente sociable[20]. Pero al mismo tiempo, también ha cambiado el que por mucho que la fotografía se deteriore o se decolore, por mucho que sea víctima de la humedad y de la luz —esos fenómenos implacables de la naturaleza también atacan a las imágenes de bronce y de piedra— la fotografía no es mortal. No es mortal porque es reproductiva y reproducible. Está viva, está presente y es real. Por estas razones, las observaciones de Barthes se aplican no sólo a la fotografía sino a todas aquellas imágenes que conocemos y que podemos llegar a conocer. Primero como resultado del grabado en madera y de la imprenta, luego con el desarrollo de la técnica de grabados, pero por último y definitivamente con la llegada de la fotografía, todas las imágenes son irremediablemente reproducibles. ¡Al diablo con esos monumentos de piedra! Ya no los necesitamos. Gracias a la reproducción todas las imágenes se han convertido en realidad y en testigo de lo que son, de lo que han sido y, por ende, de lo que siempre perdurará. Aunque las imágenes que ahora tenemos en nuestras manos desaparezcan o se pierdan, la tecnología de la reproducción se apodera de cualquier realidad y la convierte en un cuadro; y eso lo sabemos al instante. El cuadro es realidad; no es malo, corruptor ni engañoso, ni siquiera una copia poco lograda. No tiene por qué perder su aura, siempre y cuando seamos conscientes de que su poesía o su prosa torpe no se esconde en su distanciamiento de la realidad, sino en la posibilidad de integración de la creatividad descarada del ojo en la receptividad categórica de los sentidos. Una historia de la respuesta que contempla todos estos aspectos ya puede iniciar su fase de reivindicación.

[19] *Ibíd.*, pág. 100.
[20] Cfr. *ibíd.*, págs. 118-19: «Los demás medios de amansar la Fotografía consisten en generalizarla, socializarla, vulgarizarla hasta que deje de referirse a una imagen mediante una relación que la individualiza, confirma su carácter particular, su escándalo, su locura.»

Abreviaturas

AB	*Art Bulletin.*
AA.SS.	*Acta Sanctorum,* Amberes, 1643ss.
B	A. Bartsch, *Le peintre-graveur,* 21 vols., Viena, 1802-21.
BM	*Burlington Magazine.*
COD	Eds. J. Alberigo *et al., Conciliorum Oecumenicorum Decreta,* 3.ª ed., Bolonia, 1973.
DA	Eds. C. Daremberg y E. Saglio, *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines,* 5 vols in 10, París, 1877-1919.
DACL	Eds. F. Cabrol y H. Leclercq, *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie,* 15 vols., París, 1907-53.
DOP	*Dumbarton Oaks Papers.*
DThC	Eds. A. Vacant, E. Mangenot y E. Amman, *Dictionnaire de théologie catholique,* 15 vols., París, 1909-50.
EWA	*Encyclopedia of World Art,* 15 vols., Nueva York, Toronto, Londres, 1959-68 (*Enciclopedia universale dell'arte,* Venecia y Roma, 1958).
GCS	*Die griechischen christlichen Schrifsteller der ersten drei Jahrhunderte* Leipzig 1897-1941; Berlín y Leipzig, 1953; Berlín, 1954ss.
Madonna dei Bagni	*Gli ex-voto in maiolica della Chiesa della Madonna dei Bagni a Casalina presso Deruta.* Le classi Popolari nell'Italia centrale 9, A. Cataloghi e repertori, 8. Florencia, 1983 (Catálogo de una exposición celebrada en Spoleto del 22 de junio al 10 de julio de 1983, con contribuciones de G. Guaitini y T. Seppilli *et al.*).
Mansi	Ed. J. D. Mansi, *Sacrorum conciliorum nova et amplissima collectio,* 31 vols., Florencia y Venecia, 1759-98.
Manuale	*Manuale selectissimarum... ex diversis ritualibus & auctoribus collectum...* Ex Ducali Campidonensi Typographia (Kempten), 1780.
MGH	Monumenta Germaniae Historica.
PG	Ed. J. P. Migne, *Patrologia Graeca,* 162 vols., París, 1857-66.
PL	Ed. J. Migne, *Patrologia Latina,* 221 vols., París, 1844-64.
RE	Eds. G. Wissowa *et al., Pauly's Real Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft, Neue Bearbeitung,* Stuttgart, 1894-1968.
Vasari-Milanesi,	G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori ed architettori* (1568). Ed. G. Milanesi, 9 vols., Florencia, 1878-85.

Bibliografía

Ésta no pretende ser una bibliografía exhaustiva. Intentar proporcionar una así hubiera sido de una extensión impracticable. No he consignado las obras citadas una sola vez en las notas al texto, ni tampoco doy referencia de ninguno de los escritores clásicos de los que me he servido. Las referencias a las ediciones estándar he supuesto que son suficientes. La lista que sigue incorpora únicamente las obras no clásicas, así como algunas que no aparecen citadas en las notas, pero que yo he encontrado especialmente útiles.

ACKER, W. R. B., 1974, *Some T'ang and Pre-T'ang Texts on Chinese Painting,* vol. 2, primera parte, Sinica Leidensia 12, Leiden.

ANASTOS, M. V., 1954, «The Argument for Iconoclasm as presented to the Iconoclastic Council of 754», en *Late Classical and Medieval Studies in Honour of A. M. Friend, Jr.,* págs. 177-88, Princeton.

ANDREUCCI, A., *Il fiorentino istruito nella Chiesa della Nunziata,* Florencia, 1858.

APPUHN, H., y HEUSINGER, C. von, 1965, «Der Fund kleiner Andachtsbilder des 13. bis 17. Jahrhunderts im Kloster Wienhausen», *Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte,* 4:157-238.

AUDOLLENT, A., 1904, *Defixionum Tabellae,* París.

AURENHAMMER, H., 1955, «Marienikone und Marienandachtsbild: Zur Entstehung des halbfigurigen Marienbildes nördlich der Alpen», *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinischen Gesellschaft,* 5:135-57.

BALDINUCCI, F. [1681] 1845-47, *Notizie dei professori di disegno da Cimabue,* F. Ranalli (ed.), 5 vols., Florencia. Reimpreso en 7 volúmenes con un apéndice, notas críticas y suplementos por P. Barocchi (Florencia, 1974-75).

BARTHES, R., 1981, *Camera Lucida: Reflections on Photography,* traducido por R. Howard, Nueva York. Publicada originalmente como *La chambre clair* (París, 1980) (*La cámara lúcida,* Gili, 1982).

BAUCH, K., 1960, «Imago», en *Beiträge zu Philosophie und Wissenschaft: Wilhelm Szilasi zum 70 Geburtstag,* págs. 9-28, Munich.

BAUM, P. F., 1919, «The Young Man Betrothed to a Statue», *Publications of the Modern Language Association 34,* 4 (n.s. 27, 4): 523-79.

BAXANDALL, M., 1971, *Giotto and the Orators: Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition, 1350-1450,* Oxford (edición corregida, 1986).

— 1972, *Painting and Experience in Fifteenth-century Italy: A Primer in the Social History of Pictorial Style,* Oxford.

— 1980, *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany,* New Haven y Londres.

BECATTI, G., 1951, *Arte e gusto negli scrittori Latini,* Florencia.
BECK, H.-G., 1975, *Von der Fragwürdigkeit der Ikone,* Bayerische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse, Sitzungsberichte, Heft 7, Munich.
BEITZ, E., 1924, «Die Quelle der Kruzifixe aus Neumünster zu Würzburg und aus Heinrich», *Der Cicerone* 16:722-23.
BELTING, H., 1981, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter: Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion,* Berlín.
BENJAMIN, W. [1936] 1973, «The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction», en *Illuminations,* págs. 219-53, Londres (*Imaginación y sociedad [Iluminaciones, 1],* Taurus, 1988).
— 1985, *The Origins of German Tragic Drama,* traducido por J. Osborne, Londres, publicado originalmente como *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (Francfort, 1963).
BEVAN, E., 1940, *Holy Images: An Inquiry into Idolatry and Image-Worship in Ancient Paganism and in Christianity,* Londres.
BIELEFELD, E., 1953-54, «Aphrodite *anadoumenē parastheisa*», *Wissenschaftliche Zeitschrift der Universität Greifswald, 3: Gesellschafts- und sprach wissenschaftlich Reihe,* 2:107-112.
BLACKMAN, A. M., 1924, «The Rite of Opening the Mouth in Ancient Egypt and Babylonia», *Journal of Egyptian Archaeology,* 10:47-59.
BONNER, C., 1950, *Studies in Magical Amulets Chiefly Graeco-Egyptian,* Ann Arbor y Londres.
BOURDIEU, P., 1979, *La distinction: Critique sociale du jugement,* París (*La distinción,* Taurus, 1988).
BOURDIEU, P., DARBEL, A., y SCHNAPPER, D., 1969, *L'Amour de l'art: Les musées d'art européens et leur public,* 2.ª ed., revisada y ampliada, París.
BRECKENRIDGE, J. D., 1968, *Likeness: A Conceptual History of Ancient Portraiture,* Evanston.
BROWN, P., 1973, «A Dark-Age Crisis: Aspects of the Iconoclastic Controversy», *English Historical Review* 346:1-34, reimpreso en *Society and the Holy in Late Antiquity,* págs. 251-301 (Londres, 1982).
— 1981, *The Cult of the Saints: Its Rise and Function in Latin Christianity,* Chicago.
BRÜCKNER, W., 1963, «Volkstümliche Denkstrukturen und hochschichtliches Weltbild in Votivwesen: Zur Forschungssituation und Theorie des bildlichen Opferkultes», *Schweizerisches Archiv für Volkskunde* 3-4:186-203.
— 1966, *Bildnis und Brauch: Studien zur Bildfunktion der Effigies,* Berlín.
BRYER, A., y HERRIN, J., eds., 1977, *Iconoclasm* (Documentos cedidos al Noveno Simposio de Estudios Bizantinos, Universidad de Birmingham, 1975), Birmingham.
BUDDENSIEG, T., 1965, «Gregory the Great, the Destroyer of Pagan Idols: The History of a Medieval Legend Concerning the Decline of Ancient Art and Literature», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes,* 28:44-65.
CAESARIUS DE HEISTERBACH, 1851, *Dialogus miraculorum,* ed. J. Strange, 2 vols., Colonia, Bonn y Bruselas.
— 1901, *Die Fragmente der Libri VIII miraculorum,* ed. A. Meister, Römisches Quartalschrift für christliche Altertumskunde und für Kirchengeschichte, Supplementheft 14, Roma.
— 1929, *The Dialogue on Miracles,* traducido por H. von E. Scott y C. C. Swinton Bland, con una introducción de G. G. Coulton, 2 vols., Londres.
CAMERON, A. y HERRIN, J., eds., 1984, *Constantinople in the Early Eighth Century: The Parastaseis Syntomoi Chronikai,* Columbia Studies in the Classical Tradition, 10, Leiden.
CHYDENIUS, J., 1960, *The Theory of Medieval Symbolism,* Commentationes humanarum litterarum 27/2, Helsinki.
CLERC, C., 1915, *Les théories relative au culte des images chez les auteurs grecs du IIme siècle après J.-C.,* París.
COLLIN DE PLANCY, J. A. S., 1821-22, *Dictionnaire critique des reliques et images miraculeuses,* 3 vols., París.
COOK, A. B., 1914-25, *Zeus,* 2 vols. en 4, Cambridge.
CORMACK, R., 1985, *Writing in Gold: Byzantine Society and Its Icons,* Londres.
COSTERUS, F., 1588, *De vita et laudibus deiparae Mariae Virginis meditationes quinquaginta,* Ingolstadt (Amberes *approbatio* de 1587).
DAVID, J., 1601, *Veridicus Christianus,* Amberes.

DAVIDSOHN, R., 1896-1927, *Geschichte von Florenz,* 9 parts., Berlín.
DE JONGH, E., 1968-69, «Erotica in Vogelperspectief: De Dubbelzinnigheid van een reeks 17de eeuwse Genrevoorstellingen», *Simiolus* 3:22-74.
DEONNA, W., 1930, «L'Image incomplète ou mutilée», *Revue des Études Anciennes* 32:321-32.
DIELS, H., 1934-54, *Die Fragmente der Vorsokratiker,* 5.ª, 6.ª y 7.ª eds., edición ampliada por W. Kranz, Berlín.
DODDS, E. R., 1956, *The Greeks and the Irrational,* Sather Classical Lectures, 25, Berkeley (*Los griegos y lo irracional,* Alianza, 1989).
DOMINICI, G., 1860, *Regola del governo di cura familiare,* edición y notas de D. Salvi, Florencia.
DONOHUE, A., 1984, «Xoana», Ph. D. diss., New York University.
DOBSCHÜTZ, E. de, 1899, *Christusbilder: Untersuchungen zur christlichen Legende,* Texte und Untersuchungen zur Geschichte der altchristlichen Literatur, n.f. 3.18, Leipzig.
DUCHESNE, E., 1920, *Le Stoglav ou les cent chapitres,* París.
DUMOUTET, E., 1926, *Le désir de voir l'hostie et les origines de la dévotion au saint-sacrement,* París.
EDGERTON, S. Y. Jr., 1979, «A Little-known "Purpose of Art" in the Italian Renaissance», *Art History,* 2:45-61.
— 1985, *Pictures and Punishment: Art and Criminal Prosecution during the Florentine Renaissance,* Ithaca.
ELLIGER, W., 1934, *Die Stellung der alten Christen zu den Bildern in den ersten vier Jahrhunderten,* parte 2: *Zur Entstehung und frühen Entwicklung der altchristlichen Bildkunst,* Leipzig.
ENGEMANN, J., 1973, «Palästinesische Pilgerampullen im F. J. Dölger Institut in Bonn», *Jahrbuch für Antike und Christentum* 16:5-27.
FAZZO, V. 1977, *La giustificazione delle immagini religionse,* I: *La tarda antichità,* Nápoles.
FORSYTH, I., 1972, *The Throne of Wisdom: Wood Sculptures of the Madonna in Romanesque France,* Princeton.
FRAZER, J. G., 1913, *The Golden Bough,* parte 1: *The Magic Art and the Evolution of Kings;* parte 2: *Taboo and the Perils of the Soul,* Londres (*La rama dorada,* FCE, 1989).
— ed. y trad, 1898-1913, *Pausanias' Description of Greece,* 6 vols., Londres.
FREEDBERG, D., 1971, «Johannes Molanus on Provocative Paintings», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 34:229-45.
— 1976, «The Problem of Images in Northern Europe and Its Repercussions in the Netherlands», *Hafnia, Copenhagen Papers in the History of Art,* págs. 25-45.
— 1977, «The Structure of Byzantine and European Iconoclasm», en Bryer y Herrin, 1977, págs.165-177.
— 1978, «A Source for Rubens's Modello of the Assumption and Coronation of the Virgin: A Case Study in the Response to Images, *BM,* 120:432-441.
— 1981, «The Origins and Rise of the Flemish Madonnas in Flower Garlands: Decoration and Devotion», *Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst* 32:115-50.
— 1982, «The Hidden God: Image and Interdiction in the Netherlands in the Sixteenth Century», *Art History* 5:133-53.
— 1983, «Prints and the Status of Images in Flanders», en *Le stampe e la diffusione delle immagini e degli stili,* ed. H. Zerner, págs. 39-54, Atti del 24 Congresso C.I.H.A., 1979, Bologna.
— 1985, *Iconoclasts and Their Motives,* Maarssen.
— 1986, «Art and Iconoclasm, 1525-1580: The Case of the Northern Netherlands», en *Kunst voor de Beeldenstorm: Noordnederlandse Kunst, 1525-1580,* ed. J. P. Filedt Kok, W. Halsema Kubes y W. T. Kloek, págs. 39-84, Amsterdam, Rijksmuseum.
FREUD, S. [1913], 1960, *Totem and Taboo: Some Points of Agreement between the Mental Lives of Savages and Neurotics,* Londres (*Totem y Tabú,* Alianza, 1988).
GADAMER, H. G., 1975, *Truth and Method,* traducido y editado por G. Barden y J. Cumming, Nueva York (traducido de la edición de 1965 de *Wahrheit und Methode,* publicada originalmente en Tubinga, 1960) (*Verdad y método,* Sígueme, 1988).
GAMBONI, D., 1983, *Un iconoclasme moderne: Theorie et practiques contemporaineds du vandalisme artistique,* Institut Suisse pour l'histoire de l'art, Annuaire, 1982-83, Lausanne.

GAUTIER DE COINCI, 1955-70, *Les miracles de Nostre Dame*, editado por V. F. Koenig, 4 vols, Textes Littéraires Français, 64, Ginebra (*Los milagros de Nuestra Señora*, PPU, 1990).
— 1959ª, *Les Chansons à la Vierge*, editado por Jacques Chailley, París.
— 1959ᵇ, *C'est d'un moine qui vout retolir a une monne une ymage de Nostre Dame que il li avoit aportée de Jherusalem*, editado por P. Jonas, Annales Academiae Scientiarum Finnicae, ser B., t. 113.2, Helsinki.
GEBHARD, T., 1954, «Die Marianischen Gnadenbilder in Bayern: Beobachtungen zur Chronologie und Typologie», en *Kultur und Volk, Beiträge zur volkskunde aus Österreich, Bayern, und der Schweiz: Festschrift für Gustav Gugitz zum 80. Geburstag*, págs. 93-117, Veröffentlichungen des Österreiches Museums für Volkskunde, 5, Viena.
GERO, S., 1973, «The *Libri Carolini* and the Image Controversy», *Greek Orthodox Theological Review*, 18:7-34.
GIESEY, R. E., 1960, *The Royal Funeral Ceremony in Renaissance France*, travaux d'Humanisme et Renaissance, 37, Ginebra.
GILBERT, C., 1980, *Italian Art, 1400-1500*, Sources and Documents in the History of Art. Englewood Cliffs, N. J.
GOMBRICH, E. H., 1968, *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, 3.ª ed., Londres (*La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre psicología de la representación pictórica*, Alianza, 1987).
— 1979, *The Sense of Order: A Study in the Psychology of Decorative Art*, Oxford (*El sentido del orden*, Gili, 1980).
— 1981, «Image and Code: Scope and Limits of Conventionalism», en *Image and Code*, ed. W. Steiner, págs. 11-41, Ann Arbor.
GOMBRICH, R. F., 1966-67, «The Consecration of a Buddhist Image», *Journal of Asian Studies*, 26:23-26.
— 1971, *Precept and Practice: Traditional Buddhism in the Rural Highlands of Ceylon*, Oxford.
GOODMAN, N., 1976, *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, 2.ª ed., Indianápolis (*Los lenguajes del arte*, Seix Barral, 1974).
GORDON, R. L., 1979, «The Real and the Imaginary: Production and Religion in the Graeco-Roman World», *Art History* 2:5-34.
GRABAR, A., 1958, *Amapoules de Terre Sainte (Monza-Bobbio)*, París.
— [1946] 1972, *Martyrium: Recherches sur le culte des reliques et l'árt chrétien antique*, 2 vols., París.
GRABAR, O., 1977, *The Formation of Islamic Art*, New Haven y Londres (*La formación del arte islámico, Cátedra, 1988*).
GRØN, F., 1934, «Über den Ursprung der Bestrafung in Effigie», *Tijdschrift voor Rechtsgeschiedenis / Revue d'Histoire du Droit*, 13:320-81.
GUGITZ, G., 1950, *Das kleine Andachtsbild in den österrreichischen Gnadenstätten in Darstellung, Verbreitung, und Brauchtum*, Viena.
— 1955, *Österreichs Gnadenstätten in Kult und Brauch*, vol. 1, Viena.
GUMPPENBERG, W., 1659, *Atlas Marianus sive de imaginibus deiparae per orbem Christianum miraculosis*, 2 vols., Ingolstadt.
GUTMANN, J., ed. 1971, *No Graven Images: Studies in Art and the Hebrew Bible*, Nueva York.
HANSEN, J., 1901, *Quellen und Untersuchungen zur Geschichte des Hexenwahns und der Hexenverfolgung im Mittelalter*, Bonn.
HANSMANN, L., y Kriss-Rettenbeck, L., 1966, *Amulett und Talisman: Erscheinungsform und Geschichte*, Munich.
HOLL, K., 1907, «Der Anteil der Styliten am Aufkommen der Bilderverehrung» en *Philotesia für Paul Kleinert*, págs. 51-66, reimpreso en *Gesammelte Aufsätze zur Kirchengeschichte, 2: Der Osten*, págs. 388-98 (Tubinga, 1928).
HOPE, C., 1976, «Problems of Interpretation in Titian's Erotic Paintings», en *Tiziano e Venezia: Convegno Internazionale di Studi Venezia* 1976, págs. 111-24, Università degli Studi di Venezia, Vicenza.
HORN, H. J., 1979, «Lügt die Kunst? Ein Kunsttheoretischer Gedankengang des Augustinus», *Jahrbuch für Antike und Christentum*, 22:50-60.

HUBEL, A., 1977, «Die Schöne Maria von Regensburg: Wallfahrten, Gnadenbilder, Ikonographie», en Mai, 1977, págs. 199-237.
JAMES, M. R., ed. 1924, *The Apocryphal New Testament*, Oxford.
KELLER, H., 1939, «Die Entstehung des Bildnisses am Ende des Hochmittelalters», *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 3:227-356.
KIECKHEFER, R., 1976, *European Witch Trials: Their Foundations in Popular and Learned Culture, 1300-1500*, Berkeley y Los Ángeles.
KIRK, G. S., y RAVEN, J. E., 1966, *The Presocratic Philosophers*, edición corregida, Cambridge (*Los filósofos presocráticos*, Gredos, 1987).
KITTREDGE, G. L., 1928, *Witchcraft in Old and New England*, Cambridge, Mass.
KITZINGER, E., 1954, «The Cult of Images in the Age before Iconoclasm», *DOP*, 8:83-150.
— 1980ª, «Christian Imagery: Growth and Impact», en *Age of Spirituality: A Symposium*, ed. K. Weitzmann, págs. 141-63, Nueva York y Princeton.
— 1980ᵇ, «A Virgin's Face: Antiquarianism in Twelfth-Century Art», *AB* 62:6-19.
KNIPPING, J. B., 1974, *Iconography of the Counter-Reformation in the Netherlands*, 2 vols., Nieuwkoop y Leiden.
KOCH, H., 1917, *Die altchristliche Bilderfrage nach den literarischen Quellen*, Gotinga.
KÖSTER, K., 1963, «Pilgerzeichen-Studien: Neue Beiträge zur Kenntnis eines mittelalterlichen Massenartikels und seiner Überlieferungsformen», en *Bibliotheca docet: Festfabe für Karl Wehmer*, págs. 77-97, Amsterdam.
— 1984, «Mittelalterlicher Pilgerzeichen», en Kriss-Rettenbeck y Möhler, 1984, páginas 203-25.
KÖTTING, B., 1950, *Peregrinatio religiosa: Wallfahrten in der Antike und das Pilgerwesen in der alten Kirche*.
KRETZENBACHER, L., 1977, *Das Verletzte Kultbild: Voraussetzungen, Zeitschichten, und Aussagewandel eines abendländischen Legendentypus*, Bayerische Akademie der Wissenschaften, Philologisch-Historische Klasse, Sitzungsberichte, Heft 1, Munich.
KRIS, E. y KURZ, O., 1929, *Legend, Myth, and Magic in the Image of the Artist: A Historical Experiment*, con un prefacio de E. H. Gombrich, New Haven y Londres (*La leyenda del artista*, Cátedra, 1982).
KRISS-RETTENBECK, L., 1972, *Ex Voto: Zeichen Bild und Abbild im christlichen Votivbrauchtum*, Zurich y Friburgo en Brisgovia.
KRISS-RETTENBECK, L. y MÖHLER, G., eds. 1984, *Wallfahrt kennt keine Grenzen: Themen zu einer Ausstellung des Bayerischen Nationalmuseums und des Adalbert Stifter Vereins*, Munich y Zurich.
KRISTELLER, P., 1902, *Andrea Mantegna*, Berlín y Leipzig.
LABORDE, L. de, 1850, *La Renaissance des arts à la cour de France: Etudes sur le seizième siècle*, París.
LADNER, G. B., 1953, «The Concept of the Image in Greek Fathers and the Byzantine Iconoclastic Controversy», *DOP* 7:3-33.
LANDWEHR, J., 1962, *Dutch Emblem Books: A Bibliography*, Utrecht.
LANGÉ, S., 1967, *Sacri Monti Piemontesi e Lombardi*, Collana Italiana, 7, Milán.
LESSING, G. E., 1874, *Laocoon*, traducido por R. Phillimore, Londres (*Laocoonte*, Tecnos, 1989).
MAI, P., ed. 1977, *850 Jahre Kollegiatstift zu den heiligen Johannes Baptist und Johannes Evangelist in Regensburg, 1127-1977*, documento editado por encargo del Stiftskapital, Munich y Zurich.
MÂLE, E., 1951, *L'Art religieux de la fin du XVIᵉ siècle, du XVIIᵉ siècle, et du XVIIIᵉ siècle: Etude sur l'iconographie après le Concile de Trente*, Paris.
MANGO, C., 1963, «Antique Statuary and the Byzantine Beholder», *DOP*, 17:53-77.
MANGO, C., ed. y trad., 1972, *The Art of the Byzantine Empire, 312-1453*, fuentes y documentos en la Historia del Arte, Englewood Cliffs.
MARÇAIS, G., 1932, «La question des images dans l'art musulman», *Byzantion*, 7:161-83 (*El arte musulmán*, Cátedra, 1985).
MARROW, J. H., 1979, *Passion Iconography in Northern European Art of the Late Middle Ages and Early Renaissance: A Study of the Transformation of Sacred Metaphor into Descriptive Narrative*, Ars Neerlandica, 1, Kortrijk.

MASI, G. 1931, «La pittura infamante nella legislazione e nella vita del Comune fiorentino», en *Studi di diritto commerciale in onore di Cesare viviante,* 2:3-33, Roma.
MAUSS, M., 1972, *A General Theory of Magic,* traducido por R. Brain, Londres.
MAY, J. M. F., 1950, *Ainos: Its History and Coinage, 474-341,* B. C. Oxford y Londres.
MEISS, M., 1964, *Painting in Florence and Siena after the Black Death: The Arts, Religion, and Society in the Mid Fourteenth Century,* Nueva York (*La pintura en Florencia y Siena después de la peste negra,* Alianza, 1988).
MERKELBACK, R., «Gefesselte Götter», Antaios 12:549-65.
METZGER, C., 1981, *Les ampoules à eulogie du musée du Louvre,* notas y documentos del Museo de Francia, 3, Paris.
MEULI, K., 1975, «Die Gefesselte Götter», en *Gesammelte Schriften,* editado por T. Geltzer, 2:1035-1197, Basilea-Stuttgart.
MEYER, A. E., 1923, *Chinese Painting as Reflected in the Thought and Art of Li Lung-Mien, 1070-1106,* Nueva York.
MIÉLOT, J., 1885, *Miracles de Nostre Dame, ... reproduced in facsimile from Douce Manuscript 374,* ed. G. F. Warner, Londres.
— 1928-29, *Miracles de Nostre Dame... (Étude concernant trois manuscrits du XVᵉ siècle ornés de grisailles),* ed. A. De Laborde, Publicaciones de la Sociedad Francesa de Reproducciones de Museos de Pintura, 12, París.
MITCHELL, W. J. T., 1986, *Iconology: Image, Text, Ideology,* Chicago y Londres.
MOLANUS, J., [1570] 1770, *De historia sanctarum imaginum et picturarum, pro vero earum usu contra abusus libri quatuor,* ed. J. N. Paquot, Lovaina.
MUNN, N. D., 1973, *Walbiri Iconography: Graphic Representation and Cultural Symbolism in a Central Australian Society,* Ithaca y Londres.
MUSSAFIA, A., 1896, *Über die von Gautier de Coincy benützte Quellen,* Denkschriften der Kaiserliche Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse, 44.1, Abh. 1.
— 1886-98, *Studien zu den mittelalterlichen Marienlegenden,* 1-5, Sitzungsberichte der Kaiserliche Akademie der Wissenschaften in Wien, Philosophisch-Historische Klasse, 113 (1886): 917-94; 115 (1888): 5-92; 119 (1889), Abh. 9; 123 (1891), Abh. 7; 139 (1898), Abh. 8.
[NADAL, J.] NATALIS, H., 1607, *Adnotationes et meditationes in Evangelia... Editio ultima,* Amberes.
NADEL, S. F. [1954] 1970, *Nupe Religion: Traditional Beliefs and the Influence of Islam in a West African Chiefdom,* Nueva York.
NERSESSIAN, S. der, 1944-45, «Une apologie des images du septième siècle», *Byzantion,* 17:55-88.
NICOLAU, M., 1949, *Jerónimo Nadal, S. I. (1507-1580): Sus obras y doctrinas espirituales,* Madrid.
NILSSON, M. P., 1967, *Geschichte der griechischen Religion,* vol. 1, 2.ª ed., Munich (*Historia de la religiosidad Griega,* Gredos, 1970).
ORTALLI, G., 1979, *Pingatur in palatio: La pittura infamante nei secoli XIII-XVI,* Roma.
OVERBECK, J., 1868, *Die antike Schriftquellen zur Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen,* Leipzig.
PÄCHT, O., 1961, «The "Avignon Diptych" and Its Eastern Ancestry», en *De Artibus Opuscula XL: Essays in Honor of Erwin Panofsky,* págs. 402-21, Nueva York.
PASTOR, L. von, 1886-1933, *Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters,* 16 vols., en 21, Friburgo en Brisgovia.
PARET, R., 1960, «Textbelege zum islamischen Bilderverbot», en *Das Werk des Künstlers: Studien zur Ikonographie und Formengeschichte, Hubert Schrade zum 60 Geburtstag,* págs. 36-48, Stuttgart.
— 1968, «Das islamischen Bilderverbot und die Schia», en *Festschrift für Werner Caskel zum 70 Geburstag,* ed. E. Graf, Leiden.
PHILIPPEN, J., 1968, *De Oude Vlaamse Bedevaartvaantjes: Hun Volkskundige en Cultuurhistorische Betekenis,* Diest.
POLLITT, J. T., 1965, *The Art of Greece, 1400-1431 B. C.* Fuentes y documentos en la Historia del Arte, Englewood Clifs, N. J.
— 1974, *The Ancient View of Greek Art: Criticism, History, and Terminology,* Yale Publications in the History of Art, 26, New Haven y Londres.

PROSKE, B. G., 1967, *Juan Martínez Montañés, Sevilliam Sculptor,* Nueva York.
PSEUDO-BONAVENTURE, 1961, *Meditations on the Life of Christ: An Illustrated Manuscript of the Fourteenth Century,* traducido del manuscrito de la Biblioteca Nacional de París (Ital.) por I. Ragusa, completado del latín y editado por I. Ragusa y R. B. Green, Princeton.
PUTTFARKEN, T. 1985, *Roger de Piles' Theory of Art,* New Haven y Londres.
REFF, T., 1963, «The Meaning of Titian's *Venus of Urbino*», *Phanteon* 21:359-66.
RICHTER, I. A., 1949, *Paragone: A Comparison of the Arts by Leonardo da Vinci,* Londres.
RICKERT, H.-G., ed. 1965, *Marienlegenden aus dem Alten Passional,* Altdeutsche Textbibliothek, núm. 64, Tubinga.
RINGBOM, S., 1965, *Icon to Narrative: The Rise of the Dramatic Close-Up in Fifteenth-Century Devotional Painting,* Acta Academiae Aboensis, ser. A., Humaniora 31, 2 Åbo.
— 1969, «Devotional Images and Imaginative Devotions: Notes on the Place of Art in Late Medieval Private Piety», *Gazette des Beaux-Arts,* ser. 6, 73-159-70.
ROBERTS, A. y DONALDSON, J., eds. 1868-72, *The Ante-Nicene Christian Library: Translations of the Writings of the Fathers down to A. D. 325,* Edimburgo.
ROHAULT DE FLEURY, 1878, *La Sainte Vierge,* 2 vols., París.
ROSENBERG, A., 1975, *Christliche Bildmeditation,* Munich (publicado originalmente como *Die Christliche Bildmeditation,* 1955).
SCHARF, A., 1974, *Art and Photography,* Harmondsworth.
SCHLOSSER, J. von, 1910-11, «Geschichte der Porträtbildnerei in Wachs», *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses,* 29:171-258.
SCHRADE, H., 1958, *Vor- und frühromanische Melerei: Die karolingische, ottonische, und frühsalische Zeit,* Colonia.
SETTIS, S., 1981, «Artisti e committenti fra Quattro e Cinquecento», en *Storia d'Italia,* Annali 4: *Intellettuali e potere,* Turín.
SEYMOUR, C. 1986, *Sculpture in Italy, 1400-1500,* Pelican History of Art, Harmondsworth.
SKORUPSKI, J., 1976, *Symbol and Theory: A Philosophical Study of Theories of Religion in Social Anthropology,* Cambridge.
SMITH, S., 1925, «The Babylonian Ritual for the Consecration and Induction of a Divine Statue», *Journal of the Royal Asiatic Society,* págs. 37-60.
SPAMER, A., 1930, *Das kleine Andachtsbild vom 14. bis zum 20. Jahrhundert,* Munich.
SPERBER, D., 1975, *Rethinking Symbolism,* Cambridge.
STEINBERG, L., 1983, *The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion,* Nueva York (*La sexualidad de Cristo,* H. B. Blume, 1989).
STEINER, P., 1977, *Altmünchner Gnadestätten: Wallfahrt und Volksfrömmigkeit im Kurfürstlichen München,* Munich y Zurich.
STIRM, M., 1977, *Die Bilderfrage in der Reformation,* Quellen und Forschungen zur Reformationgeschichte, 45, Gutersloh.
SUCKALE, R., 1977, «Arma Christi: Überlegungen zur Zeichenhaftigkeit Mittelalterlicher Andachtsbilder», *Städel-Jahrbuch* 6:177-208.
SUCQUET, A., 1630, *Via vitae aeternae: Iconibus illustrata per Boetius a Bolswert,* Editio septima, auctior et castigatior et novissima, Amberes.
SUMPTION, J., 1975, *Pilgrimage: An Image of Mediaeval Religion,* Londres.
TAMBIAH, S. J., 1984, *The Buddhist Saints of the Forest and the Cult of Amulets: A Study in Charisma, Hagiographu, Sectarianism, and Millennial Buddhism,* Cambridge Studies in Social Anthropology, 49, Cambridge.
TAUBERT, G. y TAUBERT, J., 1969, «Mittelalterliche Kruzifixe mit schwenkbaren Armen: Ein Beitrag zur Verwendung von Bildwerken in der Liturgie», *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 23:79-121.
Tiziano e Venezia: Convegno Internazionale di Studi Venezia 1976, Università degli Studi di Venezia, Vicenza.

Trexler, R. C., 1972, «Florentine Religious Experience: The Sacred Image», *Studies in the Renaissance* 19:7-41.
— 1980, *Public Life in Renaissance Florence,* Nueva York.
Turner, V. y Turner, E., 1978, *Image and Pilgrimage in Christian Culture: Anthropological Perspectives,* Nueva York.
Van der Linden, R., 1958, *Bedevaartvaantjes in Oost-Vlaanderen: Bijdragen tot de Studie van de Legenden, de Ikonografie, de Volksgebruiken,* Ledeberg y Gantes.
Van Heurck, E. H., 1922, *Les drapelets de pèlerinage en Belgique et dans les pays voisins: Contribution a l'iconographie et l'histoire des pèlerinages,* Amberes.
Vincent of Beauvais, 1624, *Bibliotheca mundi seu speculi maioris,* 4: *Speculum historiale,* Douai.
Wallfahrt kennt keine Grenzen, 1984, catálogo de una exposición celebrada en el Bayerisches Nationalmuseum, Munich, ver también Kriss-Rettenbeck y Möhler, 1984.
Warburg, A., 1932, *Gesammelte Schriften,* 2 vols., Leipzig y Berlin.
Warner, M., 1976, *Alone of All Her Sex: The Myth and the Cult of the Virgin Mary,* Londres.
Warnke, M., ed. 1973, *Bildersturm: Die Zerstörung des Kunstwerks,* Kunstwissenschaftliche Untersuchungen des Ulmer Vereins für Kunstwissenschaft, 1, Munich.
Wethey, H. E., 1969-75, *The Paintings of Titian,* 3 vols., Londres y Nueva York.
Weynants-Ronday, M., 1936, *Les statues vivantes: Introduction a l'étude des statues égyptiennes,* Bruselas.
Winzinger, F., 1975, *Albrecht Altdorfer—die Gemälde, Gesamtausgabe,* Munich y Zurich.
Wünsch, R., 1998, *Sethianische Verfluchtungstafeln aus Rom,* Leipzig.
— 1902, «Ein antike Rachepuppe», *Philologus* 61:26-31.
Young, K., 1933, *The Drama of the Medieval Church,* 2 vols., Oxford.